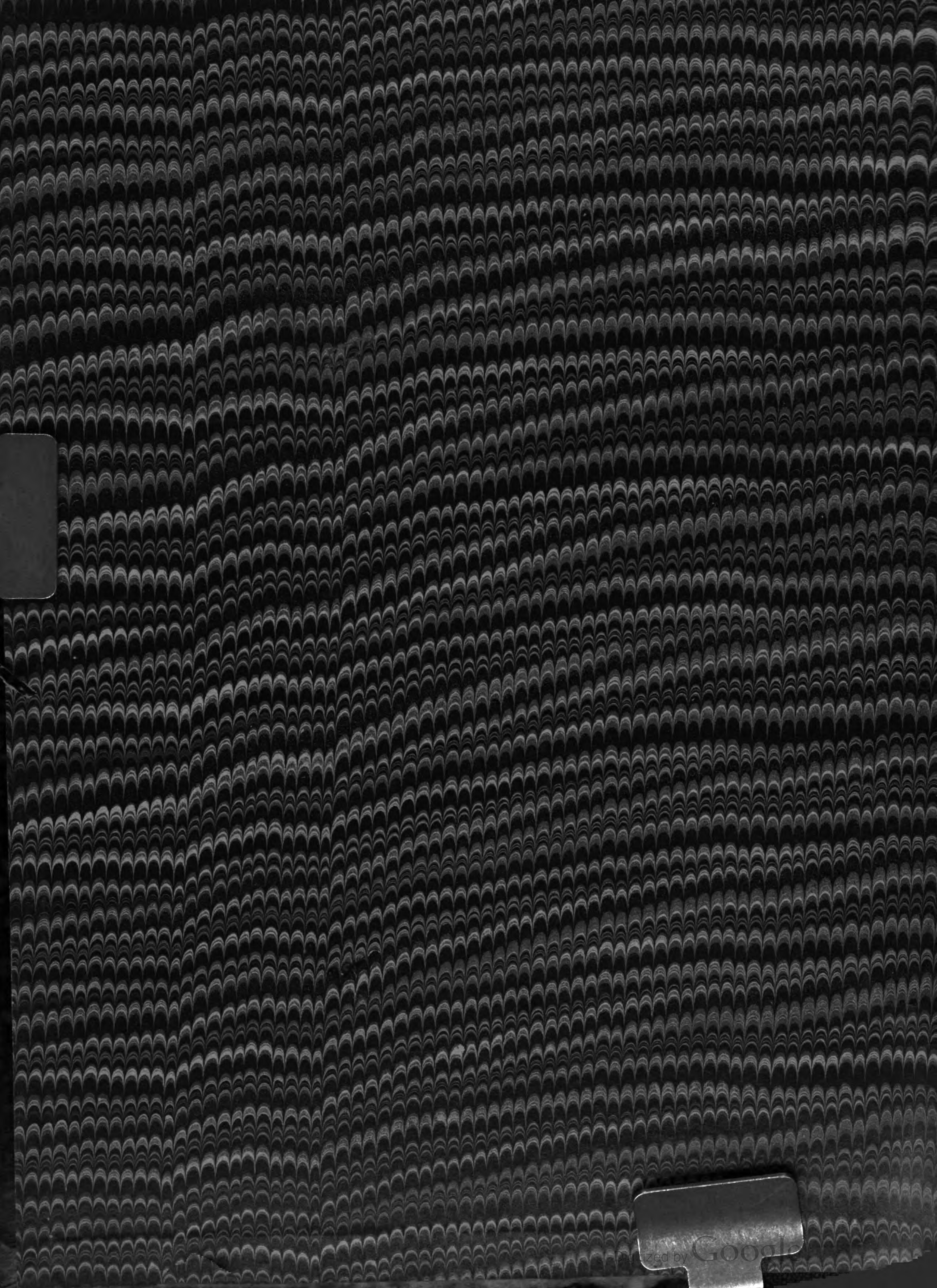
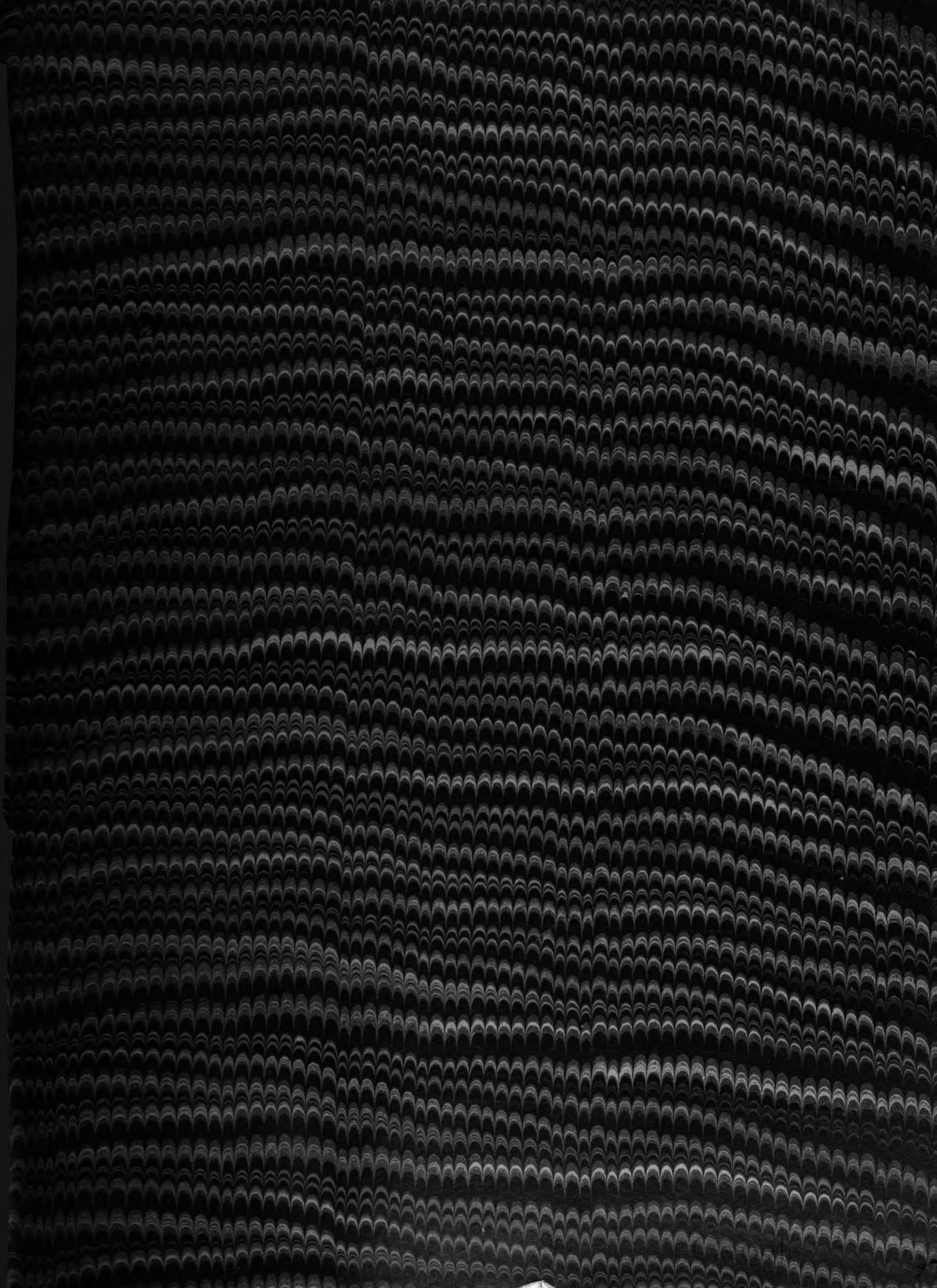






LA
REVUE DE L'ART
Ancien et Moderne

Tome XVIII. *Juillet-Décembre 1905.*

LA

REVUE DE L'ART

ANCIEN ET MODERNE

Directeur : *JULES COMTE*



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28

LES DUMONSTIER

DESSINATEURS DE PORTRAITS AUX CRAYONS

(XVI[e] ET XVII[e] SIÈCLES)

(PREMIER ARTICLE)



'HISTOIRE du portrait en France n'est pas faite. L'intérêt du sujet a tenté plusieurs écrivains ; aucun n'était à la hauteur d'une pareille tâche ; aucun ne s'y était préparé par des études suffisantes. L'œuvre est immense, il est vrai ; elle exigerait des années de lectures, de recherches, de voyages. Aussi ne possèdera-t-on probablement pas avant longtemps un travail complet. Peut-être même serait-il téméraire de l'entreprendre aujourd'hui. Les investigations qui se poursuivent sur toutes les époques et sur les diverses manifestations de notre art national dissiperont peu à peu bien des obscurités ; mais il convient de procéder avec prudence, de ne s'avancer qu'à bon escient. Combien y a-t-il d'années qu'on s'est aperçu que l'histoire de nos artistes péchait par la base, qu'il fallait la reprendre dès les origines ? On vivait sur de vieilles légendes, et personne ne songeait à en remarquer l'invraisemblance et les contradictions. A l'initiative des Léon de Laborde, des Philippe de Chennevières, des Anatole de Montaiglon, est due une rénovation complète des lois scientifiques appliquées à l'histoire de l'art. Peu à peu la vérité, enfouie dans les cartons poudreux des archives publiques ou des études notariales, apparaît aux chercheurs consciencieux. Bribe par bribe, on arrache aux vieux papiers des notions exactes sur l'état civil, sur la vie, sur l'œuvre

de ces vieux maîtres dont les noms étaient encore ignorés il y a un demi-siècle. L'un après l'autre, ces oubliés reparaissent au grand jour et viennent revendiquer leur place parmi les illustrations de notre pays. Si l'exposition des Primitifs français a mis en vedette quelques noms inconnus, comme celui d'Enguerrand Charonton, combien d'œuvres, et des plus caractéristiques, restent encore anonymes ! Que de ténèbres subsistent autour des travaux et de la biographie de Jehan Fouquet !. Si Nicolas Froment est sorti de l'oubli grâce à l'heureuse trouvaille d'un érudit de province, si, par une bonne fortune exceptionnelle, quelques œuvres capitales ont été mises à l'actif de ce nouveau venu, que sait-on même maintenant des peintures de Girart d'Orléans, de Colart de Laon, d'André Beauneveu, des frères de Limbourg, sur lesquels il existe pourtant des textes formels ? C'est à peine si on ose leur attribuer un travail quelconque. Et que de contradictions sur Bourdichon, sur les Clouet et les Corneille ! Comment avoir raison de ces incertitudes déconcertantes ? Un seul système permettra d'introduire un peu de clarté dans ces questions obscures, de résoudre quelques-uns des problèmes qui se dressent à chaque pas devant nous. Il faut appliquer à l'étude des origines de l'art français la méthode rigoureuse à laquelle on doit la réforme complète de l'histoire des origines de la monarchie française.

Beaucoup de textes ont été publiés depuis une cinquantaine d'années ; mais ils sont disséminés dans vingt recueils différents, souvent difficiles à consulter, faute de tables. Il rendrait un immense service aux travailleurs, celui qui se chargerait de réunir et de coordonner ces publications éparses, c'est-à-dire de dresser la nomenclature des notions qu'on possède sur les peintres, les imagiers, les maîtres de l'œuvre des XIIIe, XIVe et XVe siècles. Un répertoire, une sorte de *corpus* contenant, soit l'analyse, soit le texte même, lorsqu'il a une importance particulière, de tous les textes connus sur tel ou tel nom d'artiste, devient indispensable pour faciliter les recherches ultérieures en dressant le bilan des résultats définitivement acquis.

Autre avantage de cette récapitulation. On serait moins exposé à voir donnés comme inédits des textes publiés depuis longtemps. Chaque jour, il devient plus malaisé de se tenir au courant de tout ce qui a paru, même de feuilleter la quantité, sans cesse croissante, des revues s'occupant d'histoire, d'art et d'archéologie. Et puis, vraiment, on en arrive à se



Marie Stuart.

Bibliothèque nationale. — Cabinet des Estampes.

demander si ces oublis sont toujours sincères. Je me rappellerai toujours l'indignation de mon excellent ami Anatole de Montaiglon, se plaignant amèrement qu'on le pillât sans cesse sans jamais le citer. Il y a là autre chose que de la négligence, et il serait temps de faire justice de ces procédés un peu trop cavaliers. Je n'en dirai pas plus long sur ce sujet; il me serait pourtant facile de citer des oublis bien étranges chez des savants connus qu'on croirait au-dessus de ces mesquineries. C'est assez nous arrêter aux préliminaires. Arrivons au sujet de la présente étude.

La généalogie, la biographie, l'œuvre des peintres de portraits ayant porté le nom de Dumonstier ou Dumoustier, sont encore enveloppées d'une profonde obscurité. Et, cependant, de nombreux documents ont été publiés sur les divers membres de cette dynastie d'artistes. A plusieurs reprises, des tentatives furent faites pour rassembler, coordonner les renseignements certains ; mais, jusqu'ici, ces essais n'ont souvent abouti qu'à des contradictions. On manquait de textes positifs et de points de repère. La découverte de quelques actes authentiques, inscrits dans les registres des Insinuations du Châtelet de Paris, a confirmé, d'une part, ce qu'on savait sur plusieurs d'entre eux, et a révélé l'existence de quelques membres de la famille que la similitude des prénoms avait fait confondre avec leurs homonymes. Nous avons essayé de procéder avec méthode, en dressant d'abord le bilan des faits positifs de la biographie de chacun, et en ajoutant aux découvertes de nos devanciers les détails nouveaux révélés par des actes jusqu'ici enfouis dans les dépôts publics.

Depuis Tallemant des Réaux, depuis Mariette et Félibien, MM. de Laborde, Jal, de Montaiglon, Reiset et Bouchot, ont apporté leur contribution à l'histoire de cette famille d'artistes distingués. Quant à déterminer la part de chacun de ces vieux maîtres dans l'œuvre commune, c'était une tâche presque impossible par le passé et qui reste encore bien ardue. A peine avons-nous tenté de l'aborder par moments.

Il restera encore bien des problèmes à élucider, quand on aura fait la lumière sur la question des Dumonstier. Bien d'autres artistes ont pris part à la confection de ces portraits qui nous sont arrivés sans nom d'auteur. Les Clouet, les Corneille, pourraient sans doute en revendiquer quelques-uns ; mais lesquels ? Comment distinguer l'œuvre des Quesnel, presque aussi nombreux et encore moins connus que nos Dumonstier ?

Est-on bien certain que tous les dessins attribués à Lagneau soient de sa main ?

Autre question non moins grave et fort obscure aussi : à quelle fin étaient destinés ces crayons ? Était-ce une œuvre complète en elle-même, un portrait définitif, ou bien ces légères esquisses devaient-elles servir à l'exécution d'une figure peinte ? On sait tout au moins que Daniel Dumonstier, le dernier et le plus fameux des artistes de ce nom, gardait une esquisse de tous les portraits dont il recevait la commande. C'est que la mode s'était introduite de collectionner les traits des personnages célèbres, et la même effigie était réclamée par plusieurs amateurs aux peintres en vogue. Il existe encore de ces répétitions du même modèle, d'un mérite très inégal, probablement de mains différentes, mais toutes inspirées par le même original. De tous temps, les collectionneurs ont recherché les portraits des hommes illustres et des femmes célèbres par leur beauté. La galerie du château de Bussy-Rabutin offre un exemple célèbre de ce goût. On voit au château de Beauregard, dans le Blaisois, une série de toiles de peintres inconnus, la plupart datant du XVII[e] siècle, représentant les contemporains les plus en vue et les personnages marquants des siècles antérieurs. Il n'est pas besoin d'ajouter que ces portraits, dont les plus anciens remontent au règne de Philippe VI, ne présentent aucun caractère d'authenticité et ont fort peu de valeur historique ou artistique.

Nous avons constaté l'existence de onze artistes différents, ayant porté le nom de Du Monstier[1]. Deux d'entre eux, et non des moindres, étaient complètement ignorés, confondus jusqu'ici avec des homonymes d'une génération antérieure. A chacun d'eux nous consacrons une notice spéciale, en joignant aux renseignements déjà publiés nos découvertes personnelles. Pour le moment, nous avons cru devoir nous abstenir de

1. Il a été publié, sur les crayons du XVI[e] et du XVII[e] siècle, quatre ouvrages utiles à consulter :

1° Niel, *Portraits des personnages français les plus illustres du XVI[e] siècle, reproduits en fac-similé*, avec notices biographiques. Lenoir et Rapilly, 1844-1855, in-fol., pl.

2° Rouard, *François I[er] chez M[me] de Boisy. Notice d'un recueil de crayons appartenant à la bibliothèque Méjanes d'Aix*. Aubry, 1863, in-4°, pl. lithog.

3° Lord Ronald Gower, *Three hundred French portraits representing personages of the Court of Francis I, Henry II and Francis II, by Clouet*. Londres, Sampton Low, 2 vol. in-fol.

4° Henri Bouchot, *Portraits aux crayons des XVI[e] et XVII[e] siècles, conservés à la Bibliothèque nationale* (1525-1646). Paris, Oudin, 1884, in-8°.



MARGUERITE DE VALOIS, FILLE DE HENRI II

Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale

toute appréciation artistique, de toute tentative pour déterminer l'œuvre particulière de chacun des maîtres dont il va être parlé. Il nous suffira d'avoir établi la personnalité de chacun des Dumonstier dont voici la liste sommaire :

1° Geoffroy, l'auteur de la famille, qui travaillait à Fontainebleau, sous le Rosso.

2° Étienne I[er], fils de Geoffroy, peintre et valet de chambre du roi et de la reine-mère (1520-1603).

3° Pierre I[er], frère puiné d'Étienne, sur lequel on ne sait à peu près rien.

4° Cosme, troisième fils de Geoffroy, peintre et valet de chambre de la reine-mère et de la reine de Navarre, père de Daniel (voyez son contrat de mariage de 1577).

5° Cardin, sculpteur, signalé par M. de Laborde; on ignore s'il était parent des précédents.

6° Étienne II, peintre et valet de chambre du roi et de la reine mère, né en 1545, fils supposé d'Étienne I[er], complètement ignoré jusqu'ici de tous les historiens, père de Pierre II. Son existence est révélée par son contrat de mariage, daté de 1585 ; il meurt avant 1611.

7° Daniel, fils de Cosme (1574-1656), peintre et valet de chambre ordinaire du roi; le plus illustre de tous les membres de la famille, père d'un troisième Étienne et de Nicolas (contrat de mariage daté de 1630).

8° Pierre II, fils d'Étienne II, né en 1585, écuyer et valet de chambre ordinaire du roi. Son contrat de mariage permet de fixer la date exacte de sa naissance.

9° Nicolas, fils de Daniel (1612-1667).

10° Louis. On ne sait presque rien sur sa vie ni son œuvre; il vivait à la fin du xvii[e] siècle.

11° Charles, aussi oublié que le précédent.

I

GEOFFROY DUMONSTIER

L'exact Mariette avait résumé dans ses notes[1] à peu près tout ce qu'on savait autrefois de l'auteur de la famille. « Geoffroy, écrit-il, était peintre en

1. *Abecedario*, t. II, p. 129.



miniatures », et il semble supposer qu'il peignait aussi sur verre ; mais c'est pure hypothèse. Jal, par une série d'arguments peu péremptoires, place sa naissance aux environs de 1500 et lui donne trois fils : Étienne, Pierre et Cosme. Les motifs de ce classement ne paraissent pas décisifs ; il aurait besoin d'être confirmé par des documents. Par contre, il résulte d'une épitaphe dont le texte a été conservé[1], qu'Étienne, mort en 1603, à quatre-vingt-trois ans, serait né vers 1620. Si notre Geoffroy est bien le père d'Étienne, sa naissance pourrait donc remonter à une date antérieure à 1500, puisqu'il avait déjà un fils en 1520.

Ce que nous savons de plus positif sur Geoffroy, et Mariette ne l'ignorait pas, c'est qu'il travailla sous la conduite du Rosso, et « devint un parfait imitateur de la manière austère et sauvage de ce peintre italien. Cela se voit dans divers morceaux qu'il a gravés à l'eau-forte. Deux de ces pièces portent les dates de 1543 et 1547 ».

Les recherches de Robert Dumesnil[2] ont confirmé l'exactitude des faits avancés par le savant auteur de l'*Abecedario*, en cataloguant vingt-deux eaux-fortes attribuées à Geoffroy, toutes anonymes, il est vrai, mais toutes de la même facture et dans cette manière que l'auteur de l'*Abecedario* qualifie d'« austère et sauvage ». Aux estampes énumérées par Robert Dumesnil, Georges Duplessis en ajoutait quatre autres[3], en raison de l'analogie de l'exécution, mais anonymes comme les précédentes.

Le témoignage de Mariette, corroboré par celui de Robert Dumesnil, a sans doute une grande autorité ; mais il convient d'être réservé quand aucune des pièces attribuées à un artiste ne porte de signature, et alors que cette attribution ne repose que sur une vieille tradition.

Ce qui semble définitivement acquis, c'est que Geoffroy travaillait aux peintures de Fontainebleau — ce qui s'accorde assez mal, pour le dire en passant, avec le genre du peintre en miniature — entre 1537 et 1540 sous la direction du Rosso. C'est là un fait positif dont la découverte est due à M. Léon de Laborde[4]. L'article du compte de 1538 à 1540, intitulé *Ouvrages de peinture et stucq à Fontainebleau*, est ainsi rédigé : « A Pierre Sturbes,

1. *Dict.* de Jal, p. 881.
2. *Le Peintre-graveur français*, t. V, p. 33.
3. *Le Peintre-graveur français*, t. XI, p. 84.
4. *La Renaissance des arts à la cour de France*, t. I, p. 202 et 405, et *Comptes des Bâtiments du roi*, t. I, p. 137.

Audry Coullé, *Geuffroy du Moustier*, Bertrand Louis, Roch de Marolles et Jean du Gal, peintres, à raison de 20 sols par jour ».

Sur le compte suivant (1540-1550), il n'est plus question de Geoffroy, tandis que reparaissent plusieurs des peintres nommés précédemment. Il ne



MARIE TOUCHET, DAME D'ENTRAGUES.
Bibliothèque nationale. Cabinet des Estampes.

faut pas oublier qu'une des eaux-fortes attribuées à notre artiste est datée de 1547. Ne nous hâtons donc pas de tirer de sa disparition des Comptes de Fontainebleau la conclusion qu'il aurait cessé de vivre dès 1540.

Mariette ajoute : « Geoffroy eut une nombreuse lignée » ; mais il ne nomme que Cosme, et ne parle ni d'Étienne, ni de Pierre. La vie de cet artiste reste donc enveloppée d'épaisses ténèbres.

ESTIENNE DU MONSTIER, I[er] DU NOM,

PEINTRE ET VALET DE CHAMBRE DU ROI

(1520-1603)

L'épitaphe placée sur la tombe de cet artiste, dans l'église de Saint-Jean-en-Grève, derrière la porte des grands degrés, résume en quelques lignes sa biographie. En voici le texte donné par Jal :

Cy gist Estienne Du Moustier, noble, rare et excellent en son art; il estoit peintre et valet de chambre ordinaire des rois Henri II, François II, Charles IX et Henri III, et de la très grande royne Catherine de Médicis et du roy à présent, depuis l'espace de cinquante ans et plus, jusqu'à la fin de son âge qui fust le 23e jour d'octobre 1603, aagé de 83 ans. Priez Dieu pour son âme. Il portait d'azur à l'église ou moustier d'argent [1].

Sur aucun des membres de la famille des Dumonstier, on ne possède pareille abondance de renseignements certains. Étienne, mort le 23 octobre 1603, à l'âge de quatre-vingt-trois ans, serait donc né en 1520. Il a occupé sa charge de peintre et valet de chambre sous tous les princes qui se sont succédé depuis Henri II jusqu'à sa mort, et a rempli les mêmes fonctions auprès de la reine-mère Catherine de Médicis. Enfin, bien qu'aucun des Du Monstier ne se soit prévalu au XVIe siècle de la qualité de noble, l'épitaphe attribue à Étienne des armes parlantes; elles justifieront plus tard certaines prétentions de ses descendants. Félibien cite notre artiste avec éloge. Quant à Mariette, il ignore jusqu'à son nom et ne connaît de toute cette génération que Cosme.

Étienne, que nous nommerons Étienne I[er] pour le distinguer d'un autre peintre, probablement son fils, ayant porté le même prénom et occupé les mêmes charges que lui, était, d'après Jal, fils du vieux Geoffroy. Les peintres Pierre et Cosme Du Monstier seraient ses frères. Si cette parenté n'est pas définitivement acquise, elle a pour elle beaucoup de vraisemblance; on peut donc la tenir pour exacte jusqu'à preuve du contraire.

1. Bibliothèque nationale (ancien supp. fr. 3024). Dans les *Nouvelles Archives de l'art français* (t. II, p. 172), A. de Montaiglon a reproduit la même épitaphe, d'après un autre manuscrit de la Bibliothèque nationale (n° 9488 E II, p. 969). Ce texte présente une variante capitale avec le texte publié par Jal. Il donne 63 ans à Du Monstier au jour de sa mort, au lieu de 83 ans. A. de Montaiglon observe d'ailleurs que ce chiffre de 63 est en contradiction formelle avec le reste de l'inscription et qu'il faut tenir pour exact l'âge de 83 ans.



CLAUDE DU BELLAY, ABBÉ DE SAVIGNY

Bibliothèque nationale. — Cabinet des Estampes.

Le nom d'Estienne Du Monstier paraît sur divers états de la maison du roi et de celle de la reine-mère, de 1569 à 1599[1]. Nous ne possédons qu'une très faible partie de ces anciens registres, on le sait. Dès 1569, Étienne est au nombre des valets de chambre de la reine-mère, aux gages de 400 livres[2]. Son nom reparaît les années suivantes, en 1570, 1577, 1584. La liste des officiers domestiques du roi Henri III enregistre aussi, parmi les valets de chambre, le nom d'Étienne Du Monstier, du 1er janvier 1575 au dernier décembre 1589[3]. En 1599[4], un Du Monstier, cette fois sans prénom, figure encore sur l'état de la maison du roi. Il ne saurait être question d'un autre que notre Étienne, remplacé, suivant Félibien, l'année qui suivit sa mort, par Martin Fréminet, un des peintres les plus en vogue du temps d'Henri IV, « nommé peintre et vallet de chambre du roi, au lieu et par la mort de Du Monstier l'aisné ».

Voici donc un artiste ayant occupé pendant un demi-siècle les plus hautes situations auxquelles un homme de sa profession pût prétendre, ayant joui d'une véritable célébrité parmi ses contemporains, considéré

1. Léon de Laborde, *Renaissance des Arts*, t. I, p. 232, 240, 250.

2. Son nom est accompagné de la mention qui revient souvent : « Employé en une autre charge ». Serait-ce à ce fait que se rattacherait cette note, relevée dans les registres de la Chambre des comptes : « Sur les lettres patentes obtenues par Estienne Dumonstier, peintre de la reine, par lesquelles le roi ratifie la commutation faite par ladite dame de la somme de 1333 livres (ou écus), par elle donnée audit Dumonstier par chacun an, sa vie durant, sur son comté de Clermont, a été ordonné qu'il se pourvoira où bon lui semblera ailleurs qu'en icelle. » Deux quittances, ayant appartenu à Benjamin Fillon et par lui communiquées aux *Archives de l'Art français* en 1872 (*Nouv. Arch.*, t. I, p. 172, et t. III, p. 169), font mention des gages que payait la reine-mère à notre peintre. Sur la première, Estienne Dumoustier, qualifié « valet de chambre et peintre de la reyne mère du roi », donne quittance à Robert Lefèvre, trésorier de ladite dame, de 100 livres tournois en testons et douzains, pour ses gages, à cause de sondit estat, pendant le quartier d'octobre, novembre, décembre 1568, à raison de 400 livres par an. En 1588, le texte de la quittance diffère sensiblement du précédent. Le peintre porte toujours le titre de peintre et valet de chambre ordinaire de la reine mère du roi; il s'agit donc bien du même artiste qu'en 1568. Mais la quittance porte sur une somme de 250 écus soleil, « tant pour le parfait payement de la présente année finie le 24 juin passé, reliquat de la demie année 1583 et avance sur l'année suivante et prochaine, que lad. dame lui a donné à prendre » sur la recette de son domaine en Auvergne; la somme est payée par Pierre Boniface, receveur ordinaire de ce domaine. A cette rente, constituée sur les domaines d'Auvergne, semble se rattacher un acte du 22 juin 1598, analysé dans la *Revue de l'art français* (1885, t. II, p. 66), par lequel Estienne Dumonstier « peintre et valet de chambre ordinaire du roi, demeurant rue des Quatre-Fils, paroisse Saint-Jean », constitue son procureur général Amable Monteroier, procureur en la Cour des aides de Montferrand, pour arriver au payement de 1250 écus de fermage dus par les fermiers Amiot de la Ville et François Roux, pour trois termes et demi. Notre artiste aurait possédé, d'après cette procuration, des propriétés en Auvergne, et peut-être trouverait-on quelques détails sur ce point dans les archives de l'ancienne province.

3. L. de Laborde, *Renaissance des Arts*, t. I, p. 227.

4. *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1872, t. I, p. 61.

comme un des artistes les plus éminents de son temps, et nous ne possédons aucune œuvre pouvant lui être attribuée avec certitude. Tout au plus, les publications de nos prédécesseurs et nos propres recherches nous permettront-elles d'ajouter quelques détails aux faits positifs contenus dans l'épitaphe rapportée ci-dessus.

Tout d'abord, un contrat de mariage, conservé dans les registres des Insinuations du Châtelet de Paris, nous apprend qu'il a existé au XVIe siècle deux artistes du nom d'Étienne Du Monstier. Celui dont nous avons retrouvé le contrat de mariage à la date de 1585, se déclare âgé de quarante ans, ce qui reporte sa naissance à l'année 1545. Impossible par suite de le confondre avec l'Étienne Du Monstier venu au monde en 1520. Le père du fiancé n'est pas nommé dans le contrat; l'acte nous laisse donc ignorer si Étienne II est le fils d'Étienne Ier, de Pierre ou de Cosme. Toutefois, si l'on observe qu'en 1545 le premier Étienne n'avait que vingt-cinq ans et que ses frères étaient encore moins en âge que lui de contracter mariage, c'est plutôt à l'aîné qu'il faut rattacher ce nouveau venu.

Une objection se présente. D'après Jal[1], Étienne l'ancien avait eu, le 1er avril 1574, un fils nommé Gilles, de sa femme Madeleine Linières. Ce fils serait donc venu au monde trente ans après la naissance d'Étienne. Cela n'est pas impossible; mais ne peut-on admettre que Du Monstier l'aîné ait contracté deux unions, d'abord avec la mère d'Étienne II, puis avec Madeleine Linières? Enfin, rien ne s'oppose à ce que le mari de cette Madeleine Linières ait été, non pas Étienne l'ancien, mais Étienne II, qui, devenu veuf quelques années plus tard, aurait épousé en secondes noces Marie Le Saige.

Tout cela est bien vague, bien hypothétique; ce qui reste définitivement acquis, c'est l'existence simultanée, au XVIe siècle, de deux Étienne Du Monstier, tous deux artistes, tous deux peintres et valets de chambre du roi et de la reine-mère, ainsi qu'on le verra dans la notice du second Étienne[2].

1. *Dictionnaire critique*, p. 881.

2. On a confondu et on confondra longtemps le père avec le fils, et bien souvent on se trouvera embarrassé pour décider auquel des deux se rapportent certaines mentions contemporaines. Telle est la pièce signalée par A. de Montaiglon et retrouvée par lui dans un *Recueil de plaidoyers notables*, etc. (Paris, veuve du Bray et Nicolas Rousset, 1611, in-8°, 582 p.). Dans ce volume se trouve reproduit un « Plaidoyé de M. Brisson en la cause d'Estienne Dumonstier, valet de chambre du roi, contre MM. les Allegrins, touchant un legs testamentaire fait à une fille bâtarde ». Ce legs, dévolu au



Il nous reste à parler d'un document graphique des plus curieux, jadis reproduit par les soins du marquis de Chennevières [1] et bien des fois signalé depuis [2]. C'est un dessin qui se trouvait jadis à la bibliothèque Sainte-Geneviève et qui est aujourd'hui conservé au Cabinet des Estampes. Dans la salle d'un palais, la reine Catherine de Médicis est assise devant une table sur laquelle sont étalés des papiers. A gauche de la reine se tient une dame, près de laquelle on lit l'inscription : *Mme de Sauve*.



A. CARON. — LES DUMONSTIER CHEZ LA REINE.
Cabinet des Estampes. Bibliothèque nationale.

Au bas, deux petits personnages, le nain et la naine de Catherine. Enfin, vers la droite de la reine, s'avance un homme, jeune encore, tenant une plume, tandis qu'un autre comparse soulève une draperie. Sous ce dernier, qui paraît sortir à peine de l'adolescence, le dessin porte la légende : *Pierre Dumonstier*, tandis que l'autre, qui tend une plume à la princesse,

roi pour cause de bâtardise, avait été abandonné à Estienne Dumoustier, mais auquel des deux Estienne? Si la plaidoirie est de 1611, pas de doute ; il s'agit d'Étienne II. Si elle a été prononcée plusieurs années auparavant, on peut hésiter. Cette pièce prouve, en tout état de cause, la faveur des Dumonstier à la cour de France. Pour plus de détails, on pourra se reporter à l'article d'Anatole de Montaiglon dans les *Archives de l'Art français*, 2e série, t. I (1861), p. 439.

1. *Portraits inédits d'artistes français*. Paris, Vignères, 1853-1869, in-fol.

2. Notamment par Jal, Reiset et M. H. Bouchot.

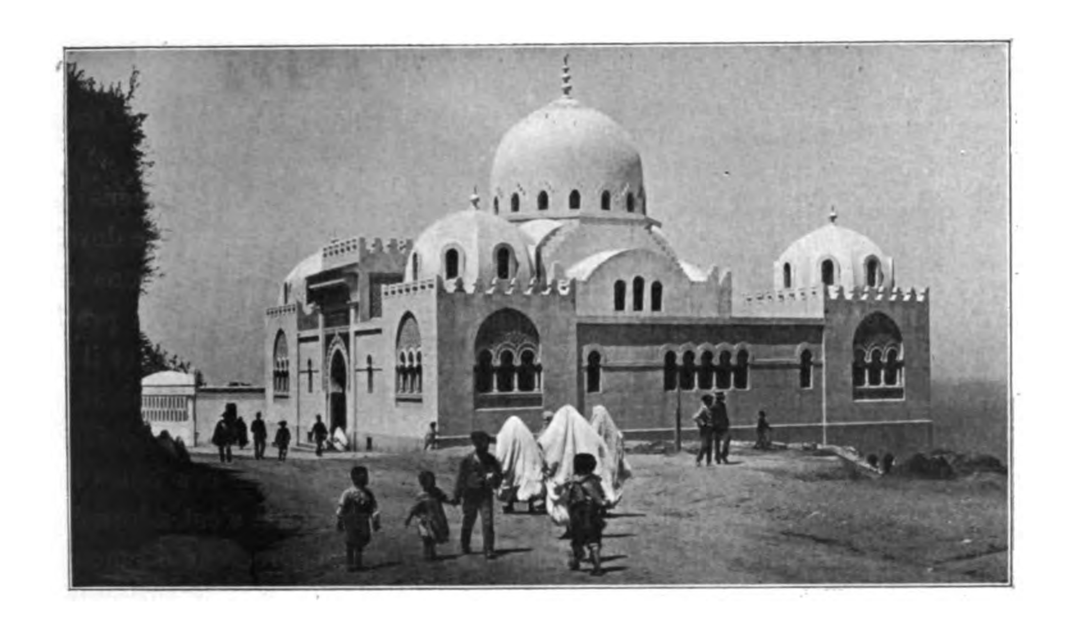
est désigné par ces mots : *Estienne Dumonstier l'ainé*. D'après M. Bouchot, l'écriture de ces inscriptions serait de la main du Pierre Dumonstier vivant au XVIIe siècle. Il ne faudrait par conséquent leur accorder qu'une confiance limitée. Mais comme Pierre II était, on le verra par la suite, petit-fils d'Étienne Ier et fils d'Étienne II, il n'aura fait que consigner par écrit une tradition de famille à lui transmise directement par ses ascendants.

Le dessin en question est attribué par les juges les plus compétents à Antoine Caron, l'auteur de la belle suite d'*Artémise* exécutée pour Houel et conservée au Cabinet des Estampes. La désignation Étienne Dumonstier l'aîné ne saurait convenir qu'au fils de Geoffroy, né en 1620, et le Pierre Dumonstier serait son frère puiné. Si le dessin est, comme cela paraît vraisemblable, de 1570 environ, Étienne, qui atteignait alors la cinquantaine, est représenté bien jeune pour un homme de son âge. Aussi, ne faudrait-il pas voir ici des portraits ; les inscriptions sont plus instructives que le dessin lui-même. D'ailleurs, la taille exagérée de tous les personnages rappelle les défauts de cette école de la fin du XVIe siècle, influencée par les modèles du Rosso et du Primatice. Quelque médiocre que nous paraisse cette œuvre de Caron, elle n'en reste pas moins, avec l'inscription tumulaire de Saint-Jean-en-Grève, le document le plus précieux qu'on possède sur la personne et la biographie du plus fameux des Du Monstier du XVIe siècle. Parmi les divers recueils de crayons conservés au Cabinet des Estampes, M. Bouchot en signale un, inscrit sous la lettre G, contenant des séries de crayons supérieurs à ceux de toutes les autres collections. Les noms des personnages représentés lui ont permis de fixer approximativement l'exécution des portraits à l'espace de temps compris entre 1550 et 1570. C'est la période durant laquelle Étienne et ses frères atteignent la pleine maturité de leur talent. Est-il permis d'attribuer ces œuvres, que le savant conservateur des Estampes n'hésite pas à déclarer admirables, à l'un des artistes ayant illustré le nom de Dumonstier ?

L'étude approfondie de tous les portraits au crayon qui nous restent du XVIe siècle permettra peut-être un jour de répondre à la question que nous nous bornons à poser ici.

(A suivre.) JULES GUIFFREY





L'ART ARABE A ALGER

Il faut en convenir, ce n'est point d'ordinaire à Alger qu'on songe à étudier l'art arabe. La ville elle-même, malgré son décor pittoresque, est de physionomie européenne. Les débris de la Casbah, malencontreusement éventrée par des rues modernes, se cachent derrière les hautes rangées de maisons à cinq et six étages. Sur la place du Gouvernement, la mosquée de la Pêcherie semble comme égarée dans le voisinage d'édifices qui l'écrasent, et il faut se donner quelque peine pour découvrir, derrière les vastes bâtiments du lycée, la charmante mosquée de Sidi Abd er Rahman. Des anciennes maisons mauresques, avec leur riche décoration, quelques-unes seulement subsistent, comme l'Archevêché et la Bibliothèque. Les architectes qui ont travaillé à Alger depuis trois quarts de siècle ont pris à tâche de prouver qu'aucune latitude ne doit trouver grâce devant Vignole. Aussi semble-t-il que ceux qui sont curieux d'art



arabe n'aient rien de mieux à faire que de prendre au plus tôt le train pour Tlemcen.

M. Jonnart, qui préside avec tant d'intelligence aux destinées de l'Algérie, a eu à cœur de montrer que cette première impression ne devait pas être définitive. Sa sollicitude pour les anciennes populations de l'Algérie s'étend aux industries artistiques qu'ils ont si longtemps pratiquées et qui menacent de s'éteindre ; il en recherche les œuvres et il se préoccupe d'en ranimer les traditions. Au mois d'avril, se réunissaient, à Alger, le Congrès international des orientalistes et le Congrès des Sociétés savantes : il a eu l'ingénieuse pensée d'étaler aux yeux de ses hôtes les trésors de l'ancien art algérien. Pour réaliser ce projet, il s'est adressé à M. Gsell, professeur à l'école supérieure des lettres et directeur du musée des antiquités de Mustapha. M. Gsell est depuis de longues années en Algérie, c'est un archéologue de grande valeur ; il connaît à fond l'Afrique romaine, et il l'a prouvé dans de savants ouvrages comme *les Monuments antiques de l'Algérie* et *l'Atlas archéologique de l'Algérie.* Mais il n'est pas de ces esprits étroits qui s'enferment dans l'étude exclusive d'une époque. Il a subi les séductions de l'art arabe; depuis deux ans, il lui a fait une place d'honneur dans le musée qu'il dirige, et les deux salles qu'il lui a réservées sont riches déjà en œuvres de tout genre[1]. Il a accepté sans hésiter d'organiser en quelques semaines une exposition spéciale, avec le concours d'auxiliaires qui partageaient ses goûts, MM. Marcais, de Vialar, M[me] Luce Ben-Aben. Il s'est adressé aux collectionneurs qui habitent Alger, aux administrateurs, aux chefs arabes, aux municipalités, et presque toujours on a répondu avec empressement à son appel.

Le cadre même de cette exposition a été fort heureusement choisi. Parmi les constructions modernes d'Alger, l'école d'enseignement supérieur musulman, la Médersa, inaugurée l'an dernier, échappe à la loi commune et n'est pas un défi au goût et au bon sens. Voisine de la pittoresque mosquée de Sidi Abd er Rahman, elle détache sur le bleu du ciel la finesse élégante de ses lignes et la blancheur de ses coupoles. Il faut savoir gré à l'architecte, M. Petit, d'avoir cette fois rompu avec la routine de l'archi-

1. Il est juste d'ajouter que, à Tunis également, au musée du Bardo, M. Gauckler, directeur du service des antiquités, a installé avec beaucoup de goût un musée arabe qui fait déjà bonne figure à côté du musée antique.

tecture pseudo-classique, et souhaiter que le succès de son œuvre soit un exemple et une leçon. C'est dans les salles de la Médersa que M. Gsell a groupé les collections qu'il a su réunir, les plaçant ainsi à l'ombre d'une architecture amie qui s'accordait avec elles et les mettait en valeur.

On ne peut entreprendre d'analyser en détail des œuvres qui, par leur nature même, se dérobent à toute description, tapis, broderies, tentures, d'où la figure est exclue et où reparaissent sans cesse les mêmes motifs décoratifs. Il est même fort difficile d'en définir le charme. De même que l'imagination se berce à ces chants de l'Orient dont la monotonie n'est qu'apparente, le regard se complaît à suivre ces ornements, ces arabesques, qui procèdent d'un même principe, dont les différences échappent souvent à nos yeux, mais dont la variété est cependant comme inépuisable. Une âme rêveuse et poétique s'y révèle, peu curieuse d'effets grandioses ou de violents contrastes, mais sensible aux délicatesses d'une simple fleur, à l'élégance d'une ligne ou d'un contour, au jeu des tons et des nuances. La plupart de ces œuvres sont d'ailleurs de date assez récente, du XVIIe, du XVIIIe, du XIXe siècle; on y surprend sans cesse l'influence de l'ornementation française et italienne, mais, en se mêlant aux éléments arabes, elle prend une physionomie nouvelle et en quelque sorte exotique.



FONTE DE SELLE.
Broderie algérienne sur cuir.

C'est surtout aux broderies que paraît avoir excellé l'industrie algérienne. Dans la vitrine où on avait disposé les plus belles pièces, il s'en trouvait une notamment où l'or éclatant des arabesques était tempéré et mis en valeur par des fleurs d'un bleu pâle et d'un rose tendre discrètement

semées et d'une exquise finesse de tons. Sur d'autres, le fond de l'étoffe est couvert d'ornements, de rinceaux vigoureux d'un rouge et d'un bleu vivement accusés. Toute une salle était décorée de rideaux à trois bandes, où, sur le tissu de toile ou d'étamine, se développent des broderies le plus souvent violettes.

L'orfèvrerie était représentée par quelques beaux bijoux. Par contre, l'argenterie, dont on avait tenu à donner quelques spécimens, était lourde, médiocre. Les formes, le décor, rappellent notre orfèvrerie ecclésiastique, mais avec gaucherie. Le goût arabe reparaît dans des selles à haut dossier, dans des fontes de pistolets : l'or et l'argent s'y enlèvent sur un fond de velours rouge et de cuir, et parfois s'y intercalent des tons qui forment comme des émaux.

On avait tenu, avec raison, à faire au Maroc sa place. Si voisin de l'Algérie, il s'en distingue cependant nettement par ses productions artistiques. Dans les broderies marocaines, par exemple, l'artiste ne développe pas le décor sur toute la surface de l'étoffe en larges arabesques, il le masse sur les bords ou le dispose en carré. Les points sont serrés, mais nets et fins. Les tons ne se mêlent pas sur une même pièce ; un seul règne exclusivement, bleu, rouge, violet ou vert tendre. Au Maroc et à Tunis, on fabriquait également des tentures qui, le long des salles, forment comme un soubassement mural : sur un fond de velours ou de soie lyonnaise, des applications d'étoffes multicolores simulent des arcades et des fleurs. Mais, de toutes les œuvres marocaines, les plus belles sont les grands tapis de Rabat, où les tons, à la fois très vifs et très doux, se juxtaposent, s'échauffent les uns les autres et se fondent sans aucune discordance. C'est comme une prairie richement émaillée de fleurs qui s'étend devant les yeux.

Au milieu des fantaisies de l'art arabe, la salle réservée à l'art berbère, pratiqué surtout en Kabylie, surprenait par l'étrangeté du contraste. La vieille race indigène, qui, à travers les siècles, sous des dominations successives, a conservé sa vie, son type, ses coutumes, est restée fidèle également à des traditions artistiques dont l'origine se perd dans une antiquité reculée et qui évoquent le souvenir des ornementations archaïques. Presque jamais n'y apparaît la flore, ce sourire de l'art arabe. Tout s'y réduit à des données géométriques, souvent semblables à celles qu'on retrouve

sur les poteries des premières populations de la Grèce et de l'Italie. Les tons mêmes employés sur les étoffes diffèrent; ils n'ont ni la délicatesse, ni l'éclat des œuvres arabes; ils sont plus sombres, plus austères, ils se juxtaposent sans se fondre : le blanc y alterne sans transition avec le noir, le bleu, le violet foncés. Ces oppositions violentes ont cependant leur valeur et même leur attrait. Les bijoux kabyles sont en argent, avec des gravures en creux et, çà et là, quelques reliefs et quelques grènetis; des morceaux de corail ou de cire rouge simulant le corail, parfois quelques pâtes émaillées, s'y incrustent. Ce sont des colliers, des bracelets, des fibules, des plaques pectorales, dont la parenté avec ce que nous appelons l'orfèvrerie barbare est manifeste[1]. Les poteries vernissées, décorées également d'ornements géométriques, de formes souvent bizarres, sont encore en usage dans le pays. En résumé, l'art kabyle est un art limité dans ses ressources, quelque peu fruste d'allures, art de paysans, où se sent le



BRODERIE ALGÉRIENNE.
Soie violette sur toile.

1. Voir dans le n° d'avril 1903 de la *Revue*, une fort intéressante étude de M. Henri Clouzot sur les bijoux nord-africains.

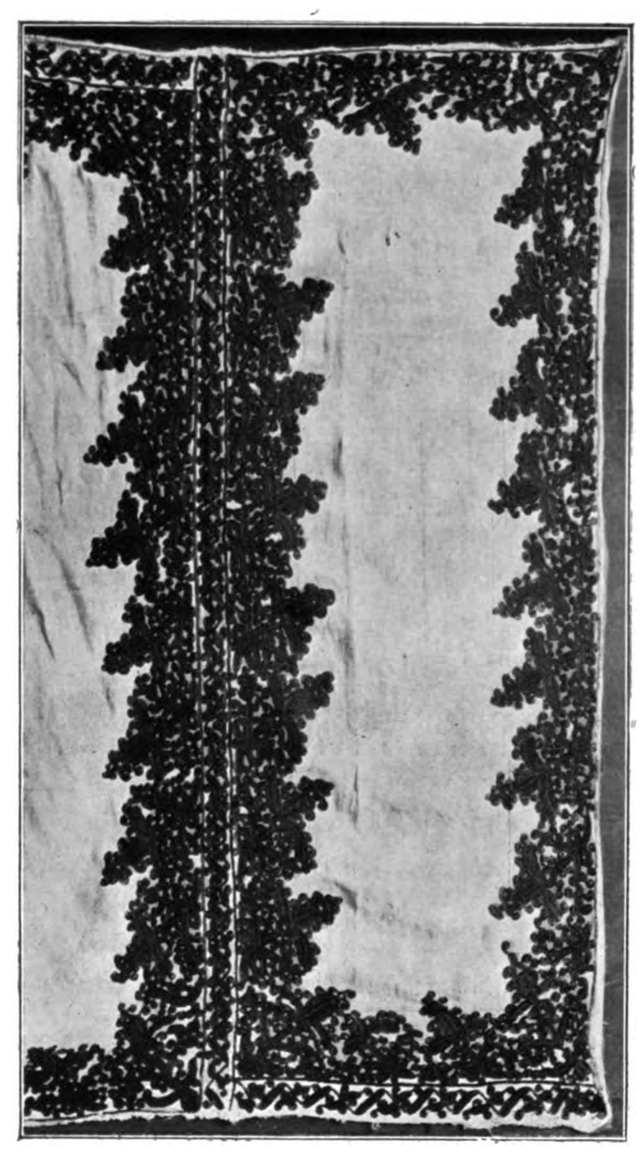
génie d'une race rude, peu encline à la poésie ou au rêve, mais industrieuse et forte. Cet art, la race berbère ne l'a point enfermé dans ses montagnes ; on le retrouve dans la plaine, dans le Sud, jusqu'à Laghouat, où il voisine avec l'art arabe sans se laisser pénétrer par lui.

Toute exposition doit avoir un lendemain. Ceux qui ont organisé celle-ci n'ont point songé seulement à réjouir pendant quelques jours les yeux des visiteurs ou à faire œuvre rétrospective ; ils ont voulu qu'elle fût un enseignement. Les industries qui s'y révèlent ne sont point du domaine de l'archéologie, elles datent d'hier et on peut, sans illusion, se flatter de l'espoir qu'elles pourraient s'épanouir encore. Dans le discours qu'il a prononcé à la séance de clôture des deux congrès réunis à Alger, le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, M. Bienvenu-Martin, en louant l'initiative dont témoignait l'exposition, a tenu à en préciser la signification : « Recueillir, étudier les œuvres si originales, d'un goût souvent si exquis, de l'art musulman, c'est encourager ceux qui croient avec raison que cet art n'est point épuisé, qu'il y a lieu d'en provoquer le renouveau, que les tapis, les broderies, les faïences, les bijoux peuvent redevenir en Algérie un titre de gloire artistique en même temps qu'une des formes de l'activité industrielle ».

Ce programme est celui que s'est proposé M. Jonnart, avec l'assentiment de tous les amis de l'art arabe. Déjà quelques initiatives heureuses peuvent être signalées. A Alger même, à quelques pas de la Médersa, dans une charmante maison mauresque échappée à la pioche des démolisseurs, une femme de cœur et de goût, Mme Luce Ben-Aben, a organisé un ouvroir indigène. Fort connue dans la Casbah, où elle a soulagé bien des misères, elle y recrute des enfants, des fillettes qu'elle exerce à la broderie. Depuis bien des années, elle a su former une admirable collection de broderies, où, à côté de l'Algérie, le Maroc, la Turquie, l'Asie-Mineure sont représentés ; de larges emprunts y ont été faits pour l'exposition. Elle a même mis la main sur quelques-unes de ces pièces d'apprentissage, de ces *marquettes*, où les ouvrières débutantes essayaient divers motifs et divers points. Elle peut ainsi placer sous les yeux de ses élèves les plus beaux modèles. Les résultats sont fort intéressants, et l'influence de Mme Ben-Aben peut être d'autant plus heureuse qu'elle a vraiment le sens de l'art arabe, qu'elle en est toute pénétrée, que

son entreprise est une œuvre d'artiste, sans préoccupation commerciale.

D'autres tentatives ont eu lieu à Alger, comme l'école de tapis indigènes de Mme Delfau. Mais, ce qui est plus important encore, le recteur de l'Académie d'Alger, M. Jeanmaire, qui, depuis vingt ans, s'est occupé avec tant d'énergie de développer l'enseignement des indigènes, a compris la nécessité d'y faire à l'art sa place. On sait combien les indigènes répugnent encore à envoyer leurs filles à nos écoles. Or, en pleine Kabylie, près de Michelet, au village d'Aït-Hichem, j'ai visité une école de filles où le tissage des tapis est, après l'usage de la langue française, le principal objet de l'enseignement. Cette occupation répond si bien aux goûts mêmes des élèves que, souvent, l'institutrice me l'a raconté, elles viennent, dès six heures, frapper à sa porte et lui demander l'autorisation de travailler à leurs tapis longtemps avant l'ouverture de la classe. Malheureusement,



BRODERIE MAROCAINE SUR TOILE.

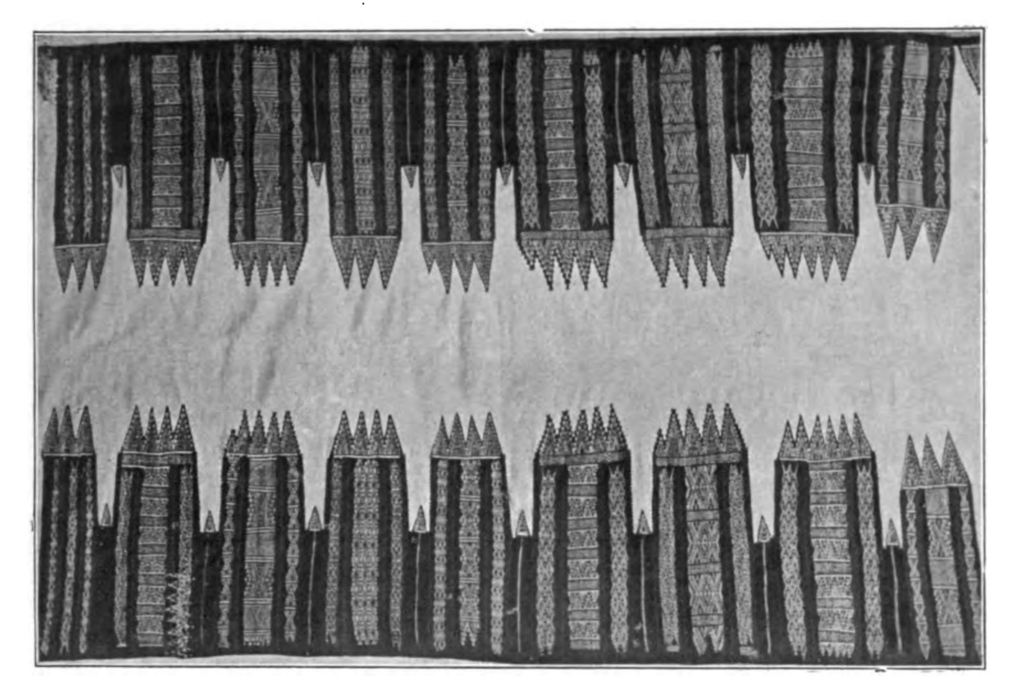
l'école ne dispose comme modèles que de planches médiocres, mal coloriées, et qui reproduisent, non les types du pays, mais des tapis d'Asie ou soi-disant tels. Un des premiers résultats de l'exposition de la Médersa sera la publication d'un bon album de modèles locaux, que le gouverneur général se propose de répandre largement.

Ce qu'il faut, en effet, si l'on veut rendre à ces anciennes industries leur vitalité, c'est mettre les enfants sous l'influence de ceux qui, avant eux, les ont pratiquées sur le même sol. Nous comprenons, sous l'expression banale de tapis d'Orient, de broderies d'Orient, des œuvres fort différentes les unes des autres. Ce serait une faute grave que de dresser les jeunes indigènes à faire, à tort et à travers, de l'industrie de convention. S'il y a eu, dans l'Afrique du Nord, une ornementation arabo-algérienne, une ornementation marocaine, une ornementation kabyle, ces distinctions n'ont rien de fortuit, elles ont leurs raisons, lors même que nous les discernons mal, et nous ferons sagement d'en tenir compte. Sans doute, ce serait un excès que d'obliger les jeunes filles à reproduire servilement les anciens modèles; il sera bon de provoquer chez elles l'esprit d'invention, mais quand elles s'essaieront à de nouveaux motifs, elles devront les chercher en se conformant aux traditions locales et au goût de la race.

Surtout défendons-les contre le zèle sincère, je le veux bien, mais assurément indiscret et intempestif, de nos professeurs de dessin. Il s'est trouvé déjà des « artistes » qui se montraient disposés à faire le sauvetage de l'art arabe et à provoquer sa renaissance en l'améliorant à leur façon. Avons-nous donc lieu d'être si fiers de nos méthodes de dessin qui, soit qu'elles enferment les élèves pendant des années dans la reproduction monotone de lignes géométriques conventionnelles, soit qu'elles les assujetissent à la copie de plâtres monochromes, ont pour caractère commun de les isoler de l'observation de la nature et de la vie, pour conséquence de leur inspirer trop souvent le dégoût du dessin et de les rendre inaptes à le pratiquer? Il y en aurait long à dire sur ce sujet; tout au moins je souhaite qu'on n'introduise pas dans les écoles indigènes des programmes dont on n'est pas même sûr qu'ils conviennent chez nous. C'est de l'art arabe lui-même bien compris que nous devons tirer les leçons que nous leur donnerons.

Il importe non moins de les préserver de nos procédés de travail et de ne point organiser à l'européenne des manufactures de tapis ou de broderies.

Les œuvres qu'on admirait à la Médersa, tapis et broderies, ont été exécutées à la maison, sous la tente, avec des métiers, un matériel fort simples, à loisir, non sous la surveillance d'un contre-maître ; ce qui en fait le charme, c'est qu'on n'y sent pas la régularité banale, la correction froide du travail mécanique, mais qu'au contraire on y surprend l'action de l'esprit, qui interprète les motifs en usage sans s'y asservir, et de la main, qui se refuse à suivre scrupuleusement les indications trop précises



BRODERIE KABYLE SUR ÉTOFFE DE LAINE.

et trop sèches de la géométrie. Les tapis sortis de nos manufactures sont des œuvres impersonnelles, qu'on reproduit à satiété; les tapis et les broderies arabes sont des œuvres vivantes : de même que dans le monde des êtres organisés, on n'en trouve pas deux qui soient identiques.

Épargnons aussi aux arts indigènes une collaboration trop active de la chimie. Certes, je ne veux point médire de la chimie moderne, ni méconnaître ses bienfaits ; mais il est permis de croire que, quand elle a touché à l'art, elle n'a pas toujours eu la main heureuse. Si les couleurs dont l'industrie charge les palettes de nos peintres condamnent souvent

leurs œuvres à une décomposition rapide et à une disparition prochaine, celles dont elle teint nos laines, nos soies, nos tissus, ne sont pas moins précaires. La gamme en est riche, mais elles se défendent parfois mal contre l'action de l'air et de la lumière et conviennent surtout à des productions qui se renouvellent sans cesse au gré des variations de la mode. Au contraire, les tons des œuvres que nous venons de signaler bravent le temps : ils s'adoucissent, se fondent, sans rien perdre de leur valeur ni de leur franchise. Il faut donc rester fidèles aux procédés de teinture dont on se servait autrefois dans le pays, les recueillir, les étudier, les faire connaître et ne les modifier qu'avec une extrême prudence. Surtout il faut éviter d'y mêler des matières colorantes dont l'expérience nous a appris à nous défier et qui, en s'altérant à bref délai, rompraient toute l'harmonie des tapis où on les aurait imprudemment introduites.

On m'excusera d'avoir insisté sur ces conseils. Ce ne sont point précautions inutiles. Les arts indigènes ont fort à craindre d'admirateurs maladroits; ils ont besoin, pour refleurir, d'amis sûrs, mais discrets. Souhaitons que, dans quelques années, la Médersa s'ouvre à une exposition nouvelle où, à côté des œuvres du passé, figureront les œuvres du présent, inspirées du même esprit, fidèles aux mêmes traditions.

C. BAYET



LE PORTRAIT DE DON DIEGO DEL CORRAL

PAR VELAZQUEZ



Peu de Français, croyons-nous, parmi ceux que le génie des maîtres espagnols attire à Madrid, ont eu la bonne fortune de visiter la galerie de peinture du palais de Villahermosa, tout voisin cependant du musée du Prado. A côté des portraits de famille, dont la série s'ouvre avec l'effigie du roi d'Aragon Don Juan II, l'auteur auquel remonte la maison ducale, on y peut voir un *Saint Sébastien* du Pérugin, un *Mariage mystique de sainte Catherine* de Francia, une *Annonciation* de Veronèse, une *Descente de croix* de Van der Weyden le fils, un *Saint Bruno* de Carlo Maratta, un *Ecce homo* et une *Mater Dolorosa* de Murillo, un portrait et une esquisse de Goya, enfin des toiles intéressantes des peintres modernes Madrazo et Sorolla. Mais le joyau le plus précieux de la collection est sans contredit un original de Velazquez, le portrait de *Don Diego del Corral y Arellano*, dont nous donnons ici la reproduction.

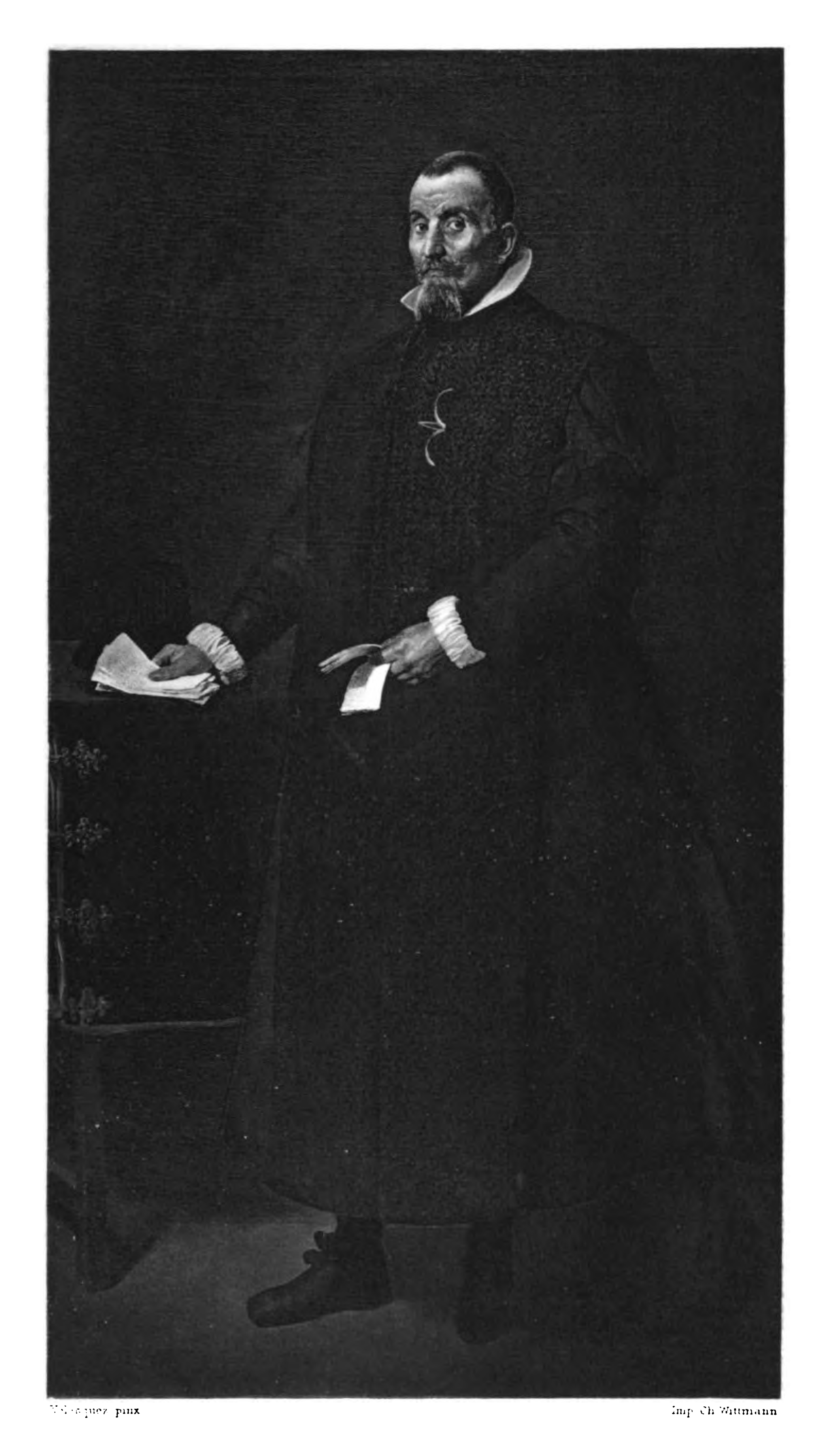
Ce personnage, qui appartenait à une famille ancienne, originaire de la montagne de Santander et dès longtemps fixée à Valladolid, naquit dans cette ville; licencié en droit et boursier du collège de San Bartolomé de Salamanque, il devint professeur dans la grande Université et acquit une haute réputation comme jurisconsulte; chevalier de Santiago, il exerça la charge de « visitador del aposento » du roi et remplit, sous les règnes de Philippe III et de Philippe IV, diverses missions dont il s'acquitta à la satisfaction de ses maîtres; il mourut le 20 mai 1632.

Le portrait qui est conservé au palais de Villahermosa représente Don Diego dans la dernière année de sa vie : les juges les plus compétents estiment, en effet, qu'il fut exécuté par Velazquez au retour de son premier voyage d'Italie, retour qui eut lieu en 1631. Signalé dans le catalogue de Curtis[1], le tableau a été reproduit dans le bel ouvrage que M. A. de Beruete[2] a consacré au « pintor de la verdad » et tout dernièrement par M. José Ramón Mélida dans un intéressant article inséré dans la *Revista de Archivos, bibliotecas y museos*[3].

Lors des fêtes qui eurent lieu à l'occasion de la majorité du roi Alphonse XIII, le portrait de Don Diego del Corral fut exposé temporairement dans une des salles du musée du Prado, où il doit figurer, du reste, plus tard, à titre définitif. En effet, la duchesse de Villahermosa a manifesté récemment l'intention de léguer à son pays la toile qui fait aujourd'hui le plus bel ornement de sa galerie. Sollicitée de vendre à une collection des États-Unis d'Amérique ce précieux héritage de famille, elle repoussa l'offre de la somme considérable qu'on lui proposait, — un million et demi, — et répondit aussitôt : « Pour tous les millions du monde, je ne vendrai pas mon Velazquez, qui doit demeurer en Espagne et passer après ma mort au musée du Prado »! Cette réponse, bien digne du patriotisme d'une grande dame amie des arts et des lettres, a attiré à la duchesse de Villahermosa la reconnaissance de ses concitoyens et lui a valu les remerciements publics de l'Académie royale de San-Fernando et d'un grand nombre de sociétés artistiques, ainsi que les félicitations chaleureuses de l'homme qui comprend et aime peut-être le mieux toutes les gloires de l'ancienne Espagne, l'illustre Don Marcelino Menéndez y Pelayo. Il est permis de souhaiter qu'un si noble exemple soit suivi et qu'on n'ait plus que de rares occasions de signaler l'exode déplorable des chefs-d'œuvre artistiques de l'Europe vers le continent nouveau.

GEORGES DAUMET

1. *Velazquez and Murillo*. Londres, 1883.
2. *Velazquez*. Paris, 1898.
3. Tercera época, año IX, n° 2, février 1905 : *los Velázquez de la casa de Villahermosa*.

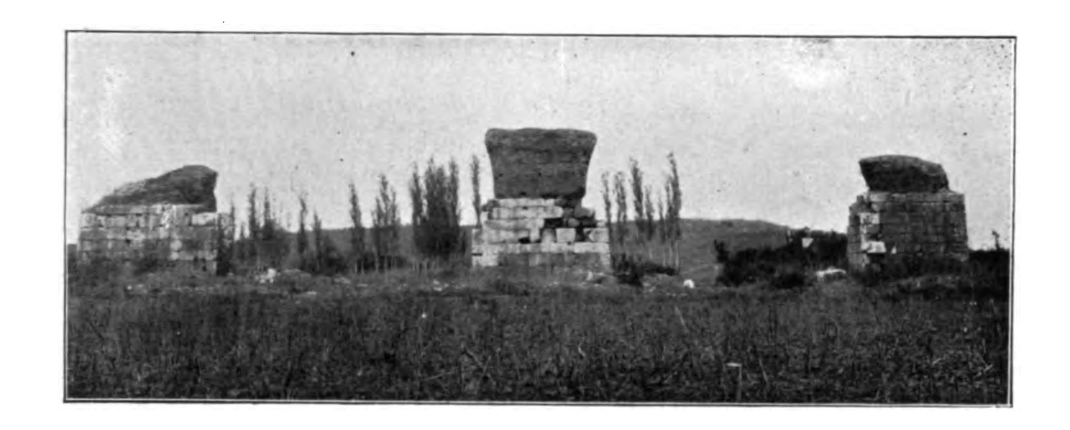


Velasquez pinx — Imp Ch Wittmann

DON DIEGO DEL CORRAL

Galerie de la Duchesse de Villahermosa Madrid

Revue de l'Art ancien et moderne



SARDES

(PREMIER ARTICLE)

A 124 kilomètres de Smyrne, sur la ligne française qui conduit à Afioum-Cara-Hissar, se trouve une petite halte, et, à une demi-heure de la station, un pauvre village divisé en trois quartiers ou *mahallés*, dont chacun comprend une dizaine de maisons construites en pierres sèches, en briques crues ou en roseaux. Il n'y a pas d'eau de source et pas de puits; les habitants boivent l'eau de la rivière, chargée de limons et de fièvres. Une destinée ironique a conservé à ce hameau de misère le nom qui évoque encore pour nous les trésors les plus fabuleux et l'inépuisable opulence des vieilles monarchies asiatiques. C'est Sardes, la ville du roi Crésus.

L'acropole de la ville antique est juchée sur un haut éperon triangulaire, qui se détache de la chaîne principale, entre le *Tabac-tchaï*, à l'est, et le *Sart-tchaï*, l'ancien Pactole, à l'ouest. L'ascension en est pénible, mais la vue y est l'une des plus vastes et des plus instructives qu'on puisse avoir sur la vallée de l'Hermos, entre Magnésie et Salihli. Au Sud, ce sont les sommets arrondis et chauves du Tmolos, et le fond de

vallée verdoyant où se cachent les *Bains de Sardes;* à l'est et à l'ouest, s'étend une zône de collines et de contre-forts, constitués par un conglomérat de terre et de petites pierres. Sur cette matière friable, les actions neptuniennes se sont exercées avec une énergie singulière. Elles ont découpé la montagne avec la rectitude d'un tailleur de marbre; elle y ont dressé de colossales aiguilles et des tours gigantesques; elles en ont labouré les flancs de ravins aigus, que séparent seulement de minces cloisons en lame de couteau. Sous le dur soleil d'Orient, toutes ces saillies s'éclairent de taches éblouissantes, que bordent des sillons d'ombre profonde et veloutée. La montagne semble se couvrir d'une mosaïque de lumière.

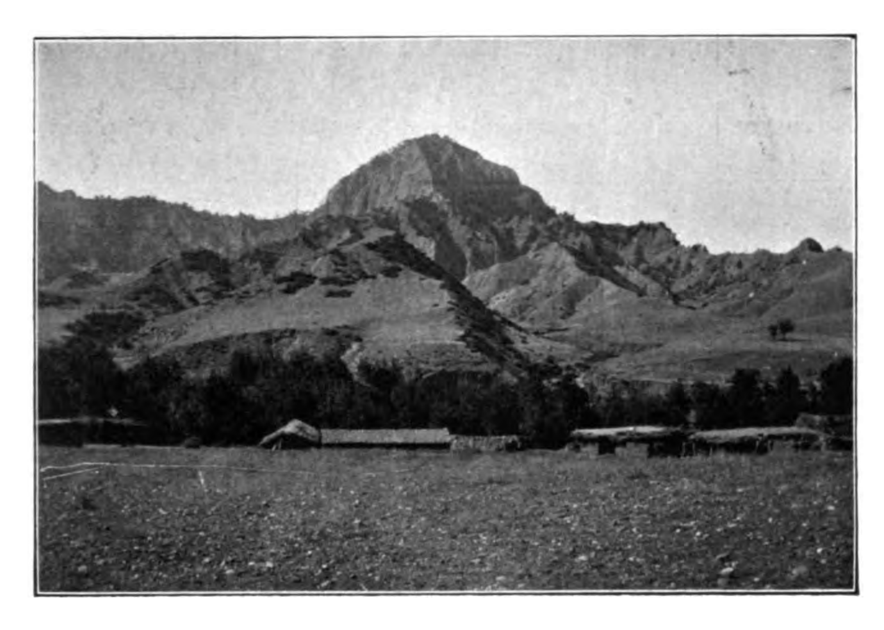
Au pied de ces hauteurs déchiquetées, taillées à facettes et à arêtes vives, la plaine de Sardes développe vers le nord, sur une étendue de près de 25 kilomètres, sa surface unie et blanche, où miroitent par place les eaux lentes de l'Hermos. Au delà, s'allonge en pente douce la colline calcaire qui porte la vieille nécropole lydienne, — les *Bin tépé*, — dominés par le tumulus d'Alyatte, dont on reconnaît, même à cette distance de 10 kilomètres, le flanc éventré par les violateurs, et le sommet découronné de ces grands *phalloi* de pierre que mentionne Hérodote et dont l'un fut encore vu par Hamilton. A l'horizon, dans une cassure de la montagne, le lac Gygée montre sa nappe immobile, qui se confond presque avec la ligne du ciel.

Les voyageurs sont nombreux qui, depuis deux siècles, ont passé à Sardes, mais les documents précis que l'on possède sur la topographie de la ville se réduisent à peu de chose : quelques dessins pris en 1750 par Peysonnel, une note de Cockerell reproduite par Leake, un plan d'ensemble dans le grand ouvrage de Trémaux, et un autre, à très petite échelle, dans un mémoire de Curtius. Tout le reste ne consiste guère qu'en descriptions, utiles surtout — et presque uniquement — pour refaire l'histoire des ruines et de leur destruction dans les temps modernes.

Une étude complète sur Sardes devrait comprendre quatre chapitres, l'acropole, la ville, le temple, la nécropole. On ne trouvera ici qu'une esquisse du second et du troisième. L'acropole, à cause des difficultés que présente le relief pour un relevé détaillé, la nécropole à cause de son éloignement, sont restés en dehors de cette enquête. Mon temps était

mesuré et absorbé en grande partie par la surveillance des sondages que je faisais exécuter au temple.

Dans leur état actuel, les ruines de Sardes forment deux groupes inégaux et très distincts : l'un, qui comprend toute la ville proprement dite, s'étend sur les dernières pentes des collines qui servent de socle aux hauteurs abruptes de l'acropole et se prolonge dans la plaine, vers le nord; l'autre, situé au sud-ouest du premier et séparé de lui par un contre-fort



SARDES. — UNE DES COLLINES SUR LA RIVE GAUCHE DU PACTOLE.

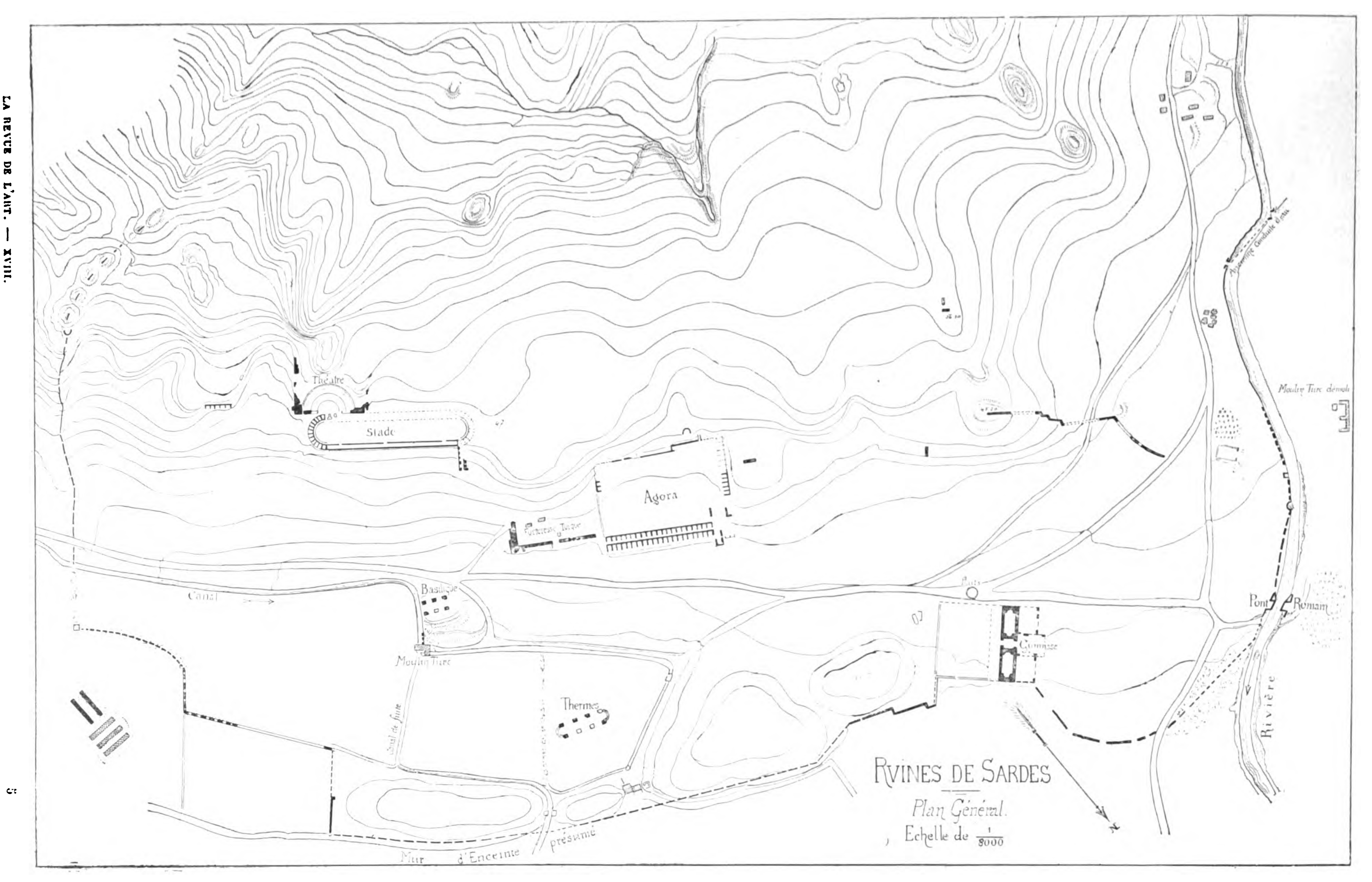
de l'acropole, occupe le centre d'un petit cirque oblong, traversé par le Pactole : il est réduit au temple que la plupart des antiquaires appellent temple de Cybèle.

De la ville lydienne, il ne reste rien. Les maisons y étaient en roseaux ou en briques crues couvertes de roseaux. Les profondes modifications qu'a subies la surface du terrain et l'exhaussement du sol, singulièrement favorisé par la constitution des montagnes, ont fait disparaître tout ce qui aurait pu subsister des édifices publics et du « palais de Crésus ». La cité primitive était sans doute restreinte à l'enceinte même de l'acropole. Plus tard, elle dut se développer dans la région voisine du temple ou sur le

plateau qui la limite au sud : emplacement favorable pour une ville d'étendue médiocre, comme étaient les plus grandes de cette époque, facile à défendre et d'ailleurs mieux protégé que tous les autres par l'acropole, avec qui il se trouve en relation directe. Le temple lui-même s'éleva sans doute, comme ceux d'Éphèse et de Didymes, sur les ruines d'un édifice plus ancien, qu'on doit supposer à l'un des points importants de la basse ville. Enfin, nous savons par Hérodote que l'agora était traversée par le Pactole, ce qui nous invite encore à la reporter dans la région du temple, au centre de ce cirque allongé, dont il vient d'être parlé.

Les ruines de la ville romaine sont comprises, à l'exception d'une seule, dans une enceinte conservée en partie. A l'est, on la suit assez haut sur les avant-corps de l'acropole; au nord, elle court au pied de collines qui paraissent avoir été à l'origine des levées de terre artificielles, destinées à augmenter la résistance du rempart, et qui se sont accrues peu à peu, par les apports des eaux qu'elles arrêtaient à la façon d'une digue. A l'ouest, il ne reste que des pans de mur isolés, dont les plus considérables ont été reportés sur le plan, mais qu'il est difficile d'attribuer tous à une muraille unique. Au sud, la défense de la ville était constituée par le massif même et la forteresse de l'acropole. Il est vraisemblable que la ville basse lui était rattachée par une ligne continue de fortifications, au delà de laquelle se trouvaient, du côté du couchant, des ouvrages avancés qui formaient comme une première enceinte, dont on retrouve les traces sur la rive droite du Pactole. Un point important de la défense est marqué, dans cette région, par les ruines d'un pont vers lequel convergent tous les restes de murs. Il est formé d'une arche unique, jetée obliquement sur la rivière. Le tablier s'est effondré; les deux culées sont construites avec des matériaux de remploi et parement de pierre, d'un appareil assez soigné. C'était sans doute l'entrée de la ville du côté de Magnésie. Elle était protégée par deux tours, placées de part et d'autre du pont, sur la rive droite. Celle du nord a complètement disparu; les fondations de celle du sud sont encore visibles.

La hauteur maxima du mur se trouve aujourd'hui au nord-ouest, entre le Gymnase et le Pactole, où elle dépasse 7 mètres. L'épaisseur en est d'environ 2 mètres. Il était renforcé de distance en distance par des



PLAN GÉNÉRAL DES FOUILLES DE SARDES.

tours rondes ou carrées. Les matériaux sont de gros cailloux de la plaine, pris dans un mortier de chaux et de briques pilées. On y trouve, mais rarement, quelques débris byzantins. La ville fut occupée, au XIe siècle, par les Turcs et détruite par Timour, au commencement du XVe. C'est entre ces deux termes que doit se placer la construction qui rappelle beaucoup celle des remparts d'Alachéhir-Philadelphie.

Du même temps doit dater un grand château, situé au milieu de la ville, et contigu, à l'ouest, aux ruines qui doivent être celles de l'agora romaine. Il est réduit aujourd'hui à deux murs, qui se coupent à angle droit, abritant les quelques maisons qui forment le troisième — et le plus misérable — quartier du village moderne. Le mur nord, interrompu par une brèche ouverte volontairement pour servir de passage, mesure 113 mètres de long; le mur est n'a plus que 36m 40. Il est formé en réalité de deux murs, étroitement collés l'un à l'autre, mais qu'on distingue nettement à l'endroit où ils s'arrêtent. L'angle extérieur est défendu par une tour rectangulaire de 10m 30 sur 8 mètres, et il existe près de la brèche les traces d'une autre tour. Le plan de l'ensemble ne se laisse plus déterminer. A l'ouest de l'Agora, quelques pans de murs et les ruines d'une tour construite sur des soubassements d'époque romaine semblent avoir fait partie du même système de fortification, où l'on peut reconnaître soit un réduit destiné à défendre la ville basse après la prise des murs extérieurs, soit, plus simplement, la demeure du pacha turc.

L'époque chrétienne, où Sardes tint une place importante parmi les Sept Églises, est représentée par une ruine considérable, où les voyageurs et les archéologues ont reconnu, avec raison, les restes d'une grande basilique. Elle comprend deux alignements, formés chacun de trois grands piliers rectangulaires, déterminant une nef centrale orientée d'est en ouest. Du pilier central de l'alignement sud et du pilier oriental de l'alignement nord, il ne subsiste que des traces. Les autres s'élèvent à 4 mètres environ au-dessus du sol et doivent s'y enfoncer d'une profondeur presque égale. L'édifice était couvert par une voûte en briques, qui s'appuyait sur les piliers par d'épais massifs de maçonnerie, formés d'assises en briques, moellons et cailloux, disposés en lits plus ou moins réguliers et liés par un ciment qui ne paraît pas avoir une grande force de



cohésion. Il n'y a d'autres indices de dates que ceux qu'on peut tirer de la construction même : les piliers sont construits avec des fragments architectoniques qui appartiennent à une époque déjà avancée de l'art impérial : corniches à denticules, frises convexes décorées de rinceaux de feuillages, débris d'inscriptions ; les intervalles sont remplis par un ciment où il entre beaucoup de brique grossièrement pilée. Le parement seul est fait de pierres régulières et soigneusement dressées, mais qui, elles-mêmes, proviennent de monuments plus anciens. C'est sans doute là une de ces basiliques construites aux derniers temps de l'empire, avec les matériaux pris aux édifices profanes, peut-être à l'époque de Constantin et de ses fils, qui se recommandèrent aux panégyristes chrétiens par beaucoup de mesures de ce genre [1].

Les ruines les plus nombreuses et les plus importantes de Sardes appartiennent à l'époque romaine ; les principales sont le théâtre, le stade, les thermes, le gymnase et l'agora.

Le théâtre, adossé à la montagne, est en grande partie ruiné. Il ne reste guère qu'une partie des murs de soutènement de la *cavea*, masse énorme de maçonnerie, construite comme à Éphèse, à Milet, à Tralles, en blocage, avec parement et chaînages horizontaux et verticaux en pierres de taille. La forme du théâtre est encore inscrite dans la montagne, mais il ne subsiste plus rien des sièges ni des bâtiments de la scène. On avait accès aux galeries supérieures par de grandes portes latérales. Celle de l'est reste visible au-dessus des terres qui l'ont presque complètement obstruée. Ces ruines ont été grandement exploitées au moment de la construction du chemin de fer. D'ailleurs, il n'est pas impossible que, dès l'époque turque, le théâtre ait été partiellement transformé en forteresse. C'est, du moins, ce que pourraient faire croire quelques reconstructions tardives, encore visibles à l'angle nord-est de l'*analemma* [2].

Le stade est placé devant le théâtre, parallèlement à la scène. Cette disposition est assez fréquente en Asie-Mineure. Elle se retrouve à

1. Dimensions principales : longueur, 34m 80 ; largeur, 21m 80 ; largeur entre les piliers, 11m 30 ; distance entre les piliers, 10m 40 ; dimensions des piliers, 5m 25 sur 5m 93, mesurées au pilier ouest de l'alignement nord.

2. Dimensions principales : diamètre, 100m 10 ; longueur du grand axe, 45 mètres ; diamètre de l'orchestre, 36 mètres.



Magnésie de Méandre, à Tralles, à Pergame, peut-être à Pessinonte. Elle avait de graves inconvénients, puisqu'elle obligeait à masquer la façade du théâtre, et qu'elle rendait plus difficiles les voies d'accès, mais elle permettait de soutenir tout le côté sud du stade, soit sur la montagne



SARDES. — LA BASILIQUE.

même, soit sur les murs extérieurs de la scène et de réaliser ainsi une importante économie de temps, de matériaux et d'argent. Il ne reste, en effet, au sud, aucune trace de substructions. Les gradins étaient portés, au nord, sur une voûte en berceau, étayée de distance en distance par des murs de refend; aux extrémités, sur une série de petites voûtes à intrados oblique, rayonnant autour de la courbe du stade. Le stade était arrondi à ses deux extrémités, comme à Tralles et à Aphrodisias. On

y accédait par une entrée monumentale, placée au nord, vers l'extrémité ouest, et perpendiculaire au grand axe. C'est cette porte voûtée où Curtius croyait reconnaître une construction pélagique. Elle est enfouie jusqu'à la moulure qui couronne les pieds droits; la voûte, qui est intacte — sauf la clef en partie brisée — est formée de neuf voussoirs et mesure 2^{m}50 à sa naissance. Au-delà, vers l'ouest, se trouve une seconde voûte, parallèle à la première, mais presque entièrement détruite. L'axe en est sensiblement déplacé vers le sud et le départ de la voûte y est à un niveau légèrement supérieur à celui de la première. Il semble donc qu'on puisse reconnaître ici les restes d'un couloir tournant et montant qui conduisait directement aux rangées supérieures des gradins. Il est possible qu'une seconde entrée — dont il ne reste plus rien — ait répondu à celle-ci à l'extrémité orientale du stade [1].

A l'est de ce groupe de ruines, on voit, pratiquées dans la montagne ou recouvertes par les éboulements de terre, une série de six voûtes contiguës, à intrados horizontal, fermées, au fond, par une paroi verticale. La largeur en est variable, et la hauteur moyenne actuelle dépasse 3^{m}50. Elles sont construites, comme les substructions du stade, avec de petits moellons irréguliers, liés par un ciment blanc ou rosé. La destination en est inconnue.

Je crois reconnaître les thermes de la ville dans une ruine importante, située au nord, dans un grand champ planté de maïs et limité par une haie de peupliers. C'est une longue salle oblongue, fermée à ses extrémités par deux absides, et largement ouverte sur ses faces nord et sud par trois baies comprises entre deux forts piliers rectangulaires. Ces piliers sont construits en beaux blocs de marbre grisâtre, avec un peu de mortier blanc, mêlé de gravier fin. L'intérieur paraît être en blocage. Le parement, bien que très soigneusement dressé, porte de nombreux trous de scellement qui semblent indiquer l'existence d'un placage mince en marbre précieux L'angle des piliers, sur la face intérieure, est motivé par un redent qui est double au départ de l'abside. Ils étaient couronnés par une doucine et unis par de hautes voûtes en plein cintre. La salle elle-même était voûtée dans toute sa longueur. Il reste

1. Dimensions principales : longueur, 230^{m}50 ; largeur de la piste, 45 mètres ; largeur approximative au sommet des gradins, 54 mètres.

encore d'épais massifs de briques sur les piliers de la façade sud. On ne peut plus déterminer comment cette grande salle se reliait à ce qui l'entourait. Le seul indice, ce sont, sur la face extérieure du pilier *a*, quelques blocs de marbre qui font saillie sur le parement, et paraissent appartenir au départ d'un mur[1].

La ruine la plus importante de Sardes, celle qui a le plus attiré l'attention des voyageurs — car plusieurs y ont cru reconnaître le « palais de



SARDES. — LE GYMNASE.

Crésus » —, celle aussi qui, dans l'état actuel, se laisse définir et compléter avec le plus de vraisemblance, est celle où je crois retrouver l'ancien gymnase de la ville. Elle comprend deux longues galeries orientées du nord-est au sud-ouest, fermées à chacune de leurs extrémités par une abside et séparées l'une de l'autre par une grande chambre carrée. Il est probable qu'elles communiquaient ensemble, mais les terres ont comblé l'intérieur jusqu'à hauteur de l'extrados des voûtes et ne laissent plus voir si celles-ci appartenaient à des portes, à des niches ou à de simples arcs de décharge. La chambre centrale a, à l'est et à l'ouest, deux entrées

1. Dimensions principales : longueur, 53^{m}70 ; largeur, 22^{m}30 ; largeur entre les piliers, 13^{m}60 ; ouverture des baies, 14^{m}50 ; dimensions des piliers, 3^{m}80 $\times$ 7^{m}75.

monumentales : à l'est, elle donne sur une grande salle qui se développe d'un seul tenant, sur une longueur égale à la longueur totale du premier édifice, et sur une largeur un peu moindre ; au-delà règne une vaste cour rectangulaire entourée, semble-t-il, d'un portique sur trois de ses côtés. A l'ouest, elle s'ouvre sur une large galerie contiguë, au nord et au sud, à deux grandes salles rectangulaires. Tel est le plan qui se laisse encore lire sur les lieux, à quelques alignements de murs, à quelques amas de pierres particulièrement nombreux dans la région ouest ; à l'est, il ne reste que des traces très réduites, sauf du mur qui ferme la cour au nord. Mais ce qui en subsiste est d'une bonne construction romaine, en grands blocs de marbre gris d'un bel appareil. La partie qui est encore debout est au contraire construite en moellons et en briques, interrompus par de puissants piliers, placés régulièrement au départ des absides et au centre des grandes salles. Cette différence est peut être due simplement au fait que ce corps de bâtiment, placé au centre de l'édifice, n'avait pas de façade visible du dehors. Les parois étaient d'ailleurs recouvertes d'un enduit qui soutenait un placage de marbre, et les piliers eux-mêmes, construits en beaux matériaux, mais assez mal jointoyés, étaient revêtus de marbre fin. Les murs étaient ornés de niches qu'une fouille sommaire a dégagées, sur la façade extérieure, à l'est. On y voit, à gauche de l'entrée principale, une petite porte voûtée, pratiquée dans l'épaisseur du mur, une petite niche voûtée en quart de sphère, une niche plus grande à intrados horizontal, une seconde niche en quart de sphère, et, semble-t-il, une petite porte qui répondrait à la première. La même disposition se répétait à droite de la porte. Ce sont les seuls détails que nous puissions donner sur la disposition intérieure. Les détails du plan de Trémaux sont de pure fantaisie.

L'édifice était voûté en briques. Il porte, à l'extrémité nord, des traces manifestes de reconstruction, et il est possible que toutes les parties hautes des murs appartiennent à une réparation postérieure. Les Turcs, et peut-être avant eux les Byzantins, ont certainement fait rentrer tout ou partie du gymnase dans le système de défense de la ville. On ne peut s'expliquer le redan très régulier que forme l'enceinte à cet endroit, que par le désir d'utiliser, pour la protection de la ville, un monument qui, par ses dimensions, formait à lui seul une sorte de rempart naturel[1].

1. Dimensions principales : longueur totale, 105m90 ; longueur de la galerie nord, 49m15 ; de la

On peut être plus bref sur l'agora, dont il reste beaucoup moins. Je désigne ainsi — et ce n'est qu'une désignation provisoire — le vaste rectangle placé à l'ouest de la forteresse turque dont il a été parlé plus haut. Il est déterminé par quatre lignes de voûtes en partie détruites ou complètement enfouies sur trois côtés, mais bien visibles sur le côté nord[1]. La construction en est analogue à celle du stade et date de l'époque romaine. L'emplacement au centre de la ville convient très bien à une place publique, et l'on ne voit guère d'autre destination possible à ce vaste espace régulier. Comment se composaient ces voûtes dans les portiques qui, à Sardes comme ailleurs, devaient entourer l'agora ? C'est ce que je ne saurais dire. Peut-être correspondent-elles à des arrière-boutiques qui communiquaient avec les magasins s'ouvrant sur la place. Ici, plus qu'en d'autres endroits encore, un déblaiement au moins partiel serait nécessaire pour arriver à des réponses définitives[2].

GUSTAVE MENDEL.

(A suivre.)

galerie sud, $38^{m}15$; salle centrale, 18×18 ; largeur approximative de la grande galerie est, 14^{m} : largeur approximative des salles ouest, 33^{m} : dimensions approximatives de la grande cour, $105^{m}90 \times 54^{m}$.

1. La rangée extérieure de voûtes marquée sur le plan est une restauration très incertaine.

2. Dimensions principales approximatives : 164×200.





ALBERT KŒRTTGÉ

AQUARELLISTE ET GRAVEUR



Né à Strasbourg en 1861, eut d'abord la pensée d'être architecte, mais, réflexion faite, évolua vers l'aquarelle, combinée avec les voyages. En 1883, Paris, et une pointe à Londres pour y chercher des renseignements sur des pérégrinations plus corsées. En 1884 commencent les expéditions « en lointain pays », comme dit la fable : Algérie, Tunisie, sac au dos. En 1885 : Tripoli, Égypte, Palestine, les ivresses de la lumière. Il faut les chercher encore plus intenses : l'Inde, le paradis!... Mais à peine arrivé à Bombay, le climat le terrasse, la fièvre le dévore, et renonçant aux rêves de l'Himalaya, il rentre « traînant l'aile et tirant le pied », au logis. Fixé désormais à Strasbourg, il reprend l'aquarelle.

En 1895, il se met à l'eau-forte et devient bientôt l'intéressant graveur du vieux Strasbourg et de la vieille Alsace architecturale : *Vues pittoresques d'Alsace*, (1898); *le Pont Saint-Martin et l'Ancienne Monnaie*, *les Anciennes Portes de Strasbourg en 1870*, *le Canal des Moulins*, *la Rue du Château*, etc., etc. Enfin : *la Cathédrale de Strasbourg*.

Expose aux Artistes Français.

HENRI BERALDI

BRAS DE L'ILL, A STRASBOURG

Eau-forte originale de M. A. KŒRTTGÉ

Revue de l'Art ancien et moderne

BRAS DE L'ILL A STRASBOURG

Eau-forte originale de M. A. KOERTTGÉ


A. KOERTTGÉ



LA FEMME

DANS L'ŒUVRE DE JEAN-BAPTISTE PIGALLE

(SECOND ARTICLE[1])

IV



Les détails que nous avons donnés sur *l'Amitié* nous dispenseront de longs développements sur le groupe *l'Amour et l'Amitié*, dû évidemment à une inspiration analogue. Au reste, nous savons peu de chose sur cette œuvre. Mais le meilleur commentaire de ce groupe est sa reproduction fidèle et un examen simplement attentif. En date, c'est la dernière des œuvres de Pigalle exécutées pour Mme de Pompadour, puisque le marbre porte, à côté de la signature, le millésime 1758. Mais le projet doit remonter à 1754. Nous trouvons en effet dans une lettre de Pigalle, datée du 16 juillet 1754, et qui a passé en vente en janvier 1884, ces lignes : « Quant au dessin que vous m'avez

1. Voir la *Revue*, t. XVII, p. 413. — Notre frontispice représente *la Place Louis XV*, à Reims, d'après Choffard. Au centre, le monument sculpté par Pigalle.

demandé au sujet de *l'Amour qui embrasse l'Amitié*, j'y ai pensé; mais, comme il faut que mon imagination s'échauffe... » Pigalle était, en effet, un peu lent de conception. Est-ce à M. de Marigny qu'il écrivait ainsi? C'est probable. Lui seul avait qualité pour lui demander un dessin du futur groupe. D'autre part, nous n'avons retrouvé, dans les divers papiers d'archives, ni notes, ni états de paiement relatifs à ce travail. C'est sans doute qu'il fut l'objet d'une commande privée. Mais l'artiste, qui venait de faire coup sur coup, pour Mme de Pompadour, son buste, une statue pédestre de Louis XV et la statue de *l'Amitié*, et qui avait encore sur les bras *l'Éducation de l'Amour*, resté en projet, cette fois ne se pressa pas. Il se pressa d'autant moins, que dès 1754 il travaillait au modèle du tombeau de Maurice de Saxe, et que sa tête est désormais hantée de cette œuvre grandiose, à laquelle il consacrera vingt années de sa vie. Néanmoins, après avoir pris son temps, il mena à bien ce groupe de *l'Amour et l'Amitié*, l'un des chefs-d'œuvre de la sculpture française au XVIIIe siècle, qu'on peut aujourd'hui admirer au Louvre.

La donnée est expliquée par le mot de Pigalle cité tout à l'heure : c'est l'Amour qui embrasse l'Amitié. L'Amour a renoncé à la guerre offensive. Son carquois, qu'il a rejeté, est gisant par terre; l'arc, détendu, est négligemment appuyé auprès. Toute la signification du groupe est résumée dans un double mouvement d'élan et d'accueil, harmonieusement traduit aux yeux par les bras de l'enfant élevés vers la femme, et par les bras de la femme recevant maternellement l'enfant. Sans ses courtes ailes de chérubin, l'Amour ressemblerait plutôt à un bel enfant humain qui court vers sa mère et qui a grimpé sur un tronc d'arbre pour se hisser, sur la pointe des pieds, jusqu'à son visage chéri ; tant son action est naturelle, vive, tant son beau regard dit l'affection et la confiance. Quant à la femme, on voit bien à ses vêtements qu'elle n'est pas une mortelle ordinaire, et cet accoutrement lui-même n'a rien de maternel. Mais son expression a bien toute la douceur de l'Amitié ; et, si ce n'est là une maman, ce pourrait être une délicieuse tante. Toutefois, on sent bien, au style délicat et comme spiritualisé de ces deux figures, que nous sommes ici encore dans le royaume de l'allégorie, mais d'une allégorie si proche de la réalité, que nous ne savons lequel de ces deux éléments nous devons admirer le plus. Admirons-les tous les deux, en y reconnaissant seulement l'appli-

cation plus développée, et plus complète, du principe d'art que nous avons signalé dans *l'Amitié*. Les accessoires sont les mêmes, et l'on en



J.-B. Pigalle. — L'Amour et l'Amitié.
Musée du Louvre.

voit assez la raison : c'est le même tronc habillé de lierre, les mêmes fleurs tressées en couronne, c'est le même costume, c'est enfin le même

personnage et le même visage. Mais si, dans *l'Amitié,* le portrait était réel et fidèle quoique sans minutie, ici on s'est borné à une ressemblance générale, d'ailleurs parfaitement reconnaissable encore aujourd'hui, après les avaries qu'a fait subir à ce beau marbre l'inclémence des longues années de plein air. Ce demi-effacement du trait individuel était ici commandé à Pigalle par l'esthétique spéciale du « groupe » ; si la femme était trop tirée à la réalité, il fallait également y tirer l'enfant. Cela n'était point possible dans une allégorie à deux personnages. Et là, à notre avis, Pigalle a atteint le sommet de son art délicat et de son style si personnel.

Ce groupe, après avoir été racheté par Pigalle, fut ensuite vendu par lui au prince de Condé, dit M. Chabouillet ; le prince le plaça au Palais-Bourbon. « Confisqué en 1793, porté d'abord au dépôt de la rue de Beaune, puis au Palais du Directoire (le Luxembourg), il fut restitué, à la Restauration, en 1816, au prince de Condé, et rentra au Palais-Bourbon ». Sous Napoléon III, la partie du jardin où il se trouvait fut rattachée au ministère des Affaires étrangères. Le groupe y demeura jusqu'à son transfert au Louvre, opéré en 1879, sur l'heureuse proposition de M. Waddington.

Il existe, au musée de Versailles, une réduction en terre cuite de ce groupe. Cette réduction, d'une exécution très poussée, peut avoir été faite dans l'atelier de Pigalle, mais rien n'autorise à la lui attribuer à lui-même. Il existe enfin un exemplaire du même groupe, en terre cuite, portant la date et la signature de l'artiste, dans le parc d'un château de l'Oise, à Betz ; ce château était, hier encore, la propriété de M. Roblin. L'origine de cet exemplaire n'est pas bien établie, mais l'objet offre certainement de l'intérêt. Il est placé dans un *Temple de l'Amitié*, admirablement décoré à l'intérieur, qui fut construit par une princesse de Monaco pour son amant le prince de Condé. Le groupe est en parfait état, sauf une éraflure au mollet de l'enfant. Sur le piédestal, se lit le quatrain suivant, qui est certainement de l'époque :

Sage Amitié, l'Amour recherche ta présence :
Épris de ta douceur, épris de ta constance,
Il vient te supplier d'embellir ses liens
De toutes les vertus qui consacrent les tiens.

La hauteur du socle est de 1m05 ; la hauteur de la plinthe à la tête

est de 1m30. Le groupe du Louvre mesure 1m45 de hauteur. La diminution du groupe de Betz correspond à peu près à celle que subit un groupe en terre de cette dimension quand on le soumet à la cuisson. Il est donc possible que cet exemplaire soit le modèle original en terre cuite. Un enduit blanc ou plutôt crème, très fin, le recouvre. Malheureusement une cage de verre l'enveloppe et ne permet pas une étude tout à fait décisive de ce très beau morceau.



J.-B. PIGALLE.
MONUMENT DE LOUIS XV, A REIMS.
D'après la gravure de C.-N. Cochin.

Il nous reste à dire un mot de cette *Éducation de l'Amour*, dont la maquette fut exposée au Salon de 1751. Depuis lors, on n'en vit rien paraître en public. C'est ce qui a suggéré à M. Chabouillet la réflexion suivante : « Ce groupe, dont il n'existe de traces nulle part, serait-il celui que l'on connaît sous le nom de *l'Amour et l'Amitié* ? » L'auteur du savant article sur *Louis XV et Mme de Pompadour*, auquel nous avons fait plus d'un emprunt[1], paraît tenté par l'hypothèse d'une seule et même œuvre, qui aurait seulement changé de dénomination. C'est une erreur. *L'Éducation de l'Amour*, commandée en 1750, parue en projet l'année suivante, arrêtée ensuite en voie d'exécution, est une œuvre bien distincte des œuvres précédemment étudiées. Dans l'*État des ouvrages ordonnés à Pigalle en 1752*, déjà cité un peu plus haut, je relève cette mention : « *Plusieurs petits modèles en cire* pour *l'Éducation de l'Amour*, sur l'un desquels petits modèles cet ouvrage a été ordonné il y a plus de dix-huit mois ». De plus, « *un modèle de ce même sujet* à deux pieds de haut, pour

1. Dans la revue *les Lettres et les Arts*, 1886.

faire celui du marbre ». La pièce porte que ce modèle est fini depuis plus de six mois, et qu'il a fallu à Pigalle plus de neuf mois de travail pour le tout. « Celui de deux pieds, dit-elle encore, a été exposé au Salon du Louvre l'année dernière, 1751[1] ». Pigalle se plaint. Depuis six mois que ces modèles sont finis, deux compagnons travaillent au grand modèle, qui sera de la hauteur du marbre. Il demande à être rétribué de deux mois de son temps, et du travail de quatre manœuvres qui apprêtent le plâtre. Il entre ensuite dans des explications de paiements embrouillées.

Il n'est pas nécessaire de l'y suivre. Il nous suffit de constater l'existence de ce groupe, et sa préparation assez avancée. Une seconde pièce nous en donne le sujet exact : « Un groupe en marbre représentant Vénus qui engage Mercure à se charger de l'éducation de l'Amour ». Le groupe est évalué 20.000 francs. Une troisième pièce, postérieure, nous dit que ce groupe avait été commandé à Pigalle « pour les jardins de Choisy ». Il est alors évalué à 30.000 francs. Pigalle avait, en effet, réclamé qu'on relevât l'estimation, qu'on avait portée dans l'intervalle à 24.000 francs, et qui ne lui « paraît pas proportionnée à la quantité d'ouvrage qu'il y a dans ce groupe, composé de deux figures presques nues et d'un enfant aussi nud, ce qui exige beaucoup d'études et de travail ». Enfin, une quatrième pièce, datée de 1757, nous apprend que « ce morceau est suspendu par l'exécution du tombeau de feu le maréchal de Saxe[2] ». Il ne devait jamais être repris. En 1770, l'artiste demandait officiellement à ne point faire le marbre de ce groupe, et suppliait qu'on lui allouât, pour les honoraires du petit et du grand modèles, divers à-compte qu'il avait déjà reçus, et sans doute dépensés depuis longtemps[3]. La même année, un exemplaire de la maquette, en plâtre, passait à la vente Legendre (le 3 septembre 1770), et le catalogue disait que le morceau était presque unique, car le moule n'existait plus.

Telle est l'histoire de ce groupe, qui n'est pas un mythe, mais qui a pu passer pour tel. Est-il définitivement perdu pour nous ? Peut-être un des modèles que nous signalons est-il en la possession d'un collection-

1. O[1] 1907.

2. Voir notre étude sur *le Mausolée du maréchal de Saxe*, brochure in-8°. Paris, Alcan. — *Arch. nat.*, O[1] 1933, 1934[II].

3. O[1] 1934[II].

neur qui ignore son bonheur. Puisse cette indication lui apporter la joie d'une découverte !

Nous avons dressé le bilan des statues féminines exécutées par Pigalle, au temps de Mme de Pompadour, sous son influence plus ou moins directe. Faut-il aller plus loin et placer au nombre de ces œuvres, qui



J.-B. Pigalle. — La Douceur du Gouvernement royal.
Piédestal de la statue de Louis XV, à Reims.

forment à nos yeux une classe à part, une certaine *Diane* en marbre, qui a figuré en 1878 à l'Exposition universelle, et qui appartenait alors à M. Valentin, de Clisson (Loire-Inférieure) ? Quelques critiques, parmi lesquels M. Chabouillet, ont cru pouvoir le faire. Nous ne serons pas si osé. La statue n'est pas signée ; il s'agit d'une simple attribution à Pigalle, qui ne repose sur aucun document, et nous ne voyons nulle part que Pigalle ait fait une *Diane*. La statue, dit-on, a appartenu à Mme de Pompa-

dour, et en tout cas elle figure au catalogue de vente de son frère — alors duc de Ménars — en 1782. Il est vrai. Mais si, malgré cette double possession, elle figure au catalogue sans le nom de Pigalle, c'est une forte présomption contre elle. Même si elle est, comme on le veut, un portrait de Mme de Pompadour, il n'y a rien là dont on puisse tirer argument décisif. Parmi les derniers marbres de Ménars qui furent vendus en 1881, figurent encore deux statues qui sont plus ou moins à la ressemblance de Mme de Pompadour : une *Abondance*, de Lambert-Sigisbert Adam, et une *Aurore*, de Vinache[1]. Elles sont même intéressantes à comparer avec celles de notre artiste ; et, malgré leurs qualités, elles établissent une fois de plus l'écrasante supériorité de Pigalle. D'ailleurs, Mme de Pompadour, qui a été allégorisée de toutes les façons, en artiste, en femme savante (voir les estampes du temps), l'a-t-elle été en Diane ? C'est le point douteux. Quel est le véritable auteur de la statue de Clisson ? Nous ne la tiendrons pour une œuvre de Pigalle que lorsqu'un document sérieux nous la donnera pour telle.

V

Il résulte de ce qui précède que Pigalle, observateur ingénieux, styliste plus ingénieux encore, a donné un caractère original à ses figures féminines, lorsque, en partant du portrait, il s'est élevé à une certaine stylisation de son modèle, sans toutefois donner dans l'allégorie pure. En d'autres termes, il a réussi quand il a pu éviter le poncif d'école ou le poncif littéraire. Il répugne, par tempérament, au visage banal qui sent l'académie, ou au geste convenu qui semble réaliser une métaphore courante. Son véritable domaine est la région indéterminée qui s'étend entre l'abstraction pure et la réalité pure. Cet « entre-deux », qui serait pour tout autre plein de périls, n'offre avec lui que charme et sécurité. Ce n'est pas, d'ailleurs, qu'il n'ait connu les extrêmes de son art. Dans le portrait viril, par exemple, il a fait preuve d'un réalisme simple, puissant, complet. Dans ses grands monuments funéraires, il a voulu faire palpiter le drame de la mort, il a voulu faire vivre des abstractions sculptées. Sous ce dernier aspect, son talent fut beaucoup moins heureux. Cette constatation

1. Voir Eugène Plantet, *la Collection de statues du marquis de Marigny*. Quantin, 1885.



J.-B. Pigalle. — La France gémissante repoussant la Mort.

Fragment du monument du maréchal de Saxe. — Église Saint-Thomas, à Strasbourg.

générale nous suffit pour l'instant. Elle nous éclairera sur la nature d'une autre série de figures féminines sensiblement différentes de celles que nous venons d'étudier, et nous en verrons plus facilement le fort et le faible.

Il s'agit de trois personnages féminins non plus isolés, mais reliés à d'autres personnages, vrais ou allégoriques, dans un ensemble monumental. Nous pouvons les considérer en eux-mêmes, puisque nous n'étudions pas leur fonction dans le monument, mais simplement leur type plastique et leur expression particulière. Ces trois figures sont : la Femme qui personnifie « la Douceur du gouvernement royal » dans le monument de Reims; la France, dans le mausolée du maréchal de Saxe, à Strasbourg, et la duchesse d'Harcourt, dans le monument funéraire érigé à son mari en l'église Notre-Dame de Paris.

Le monument de Reims se composait de trois figures de bronze; au-dessus d'un piédestal rond, le roi Louis XV, de onze pieds de hauteur. Autour du piédestal, une figure virile à demi couchée, « le Citoyen », qui paraît plutôt un « commerçant », et une figure féminine debout, haute de neuf pieds, tenant en laisse un lion par une touffe de crinière, et symbolisant la Douceur du règne de Louis le Bien-Aimé. Première observation : le sujet de cette dernière figure était vague, et le vague ne réussit pas à Pigalle, esprit positif. Le voilà obligé d'appeler à son aide un accessoire, et quel accessoire ! le traditionnel « lion populaire », lequel n'a aucun sens à la date de 1764-1765. Une nécessité d'équilibre l'obligera à flanquer aussi son Citoyen d'un groupe d'animaux, un agneau et un loup qui dorment fraternellement, museau contre museau. Ce sera donc une ménagerie, et une ménagerie béate comme on n'en vit que dans l'Éden. Naïveté un peu sotte d'une part, et mensonge de l'autre. Car, sous ce bon règne, non seulement les loups continuaient à dévorer les agneaux, mais les agneaux se mordaient entre eux. Quelle conviction peut avoir la conception du personnage féminin, dont la main droite touche le lion, et dont la gauche tient le gouvernail, symbole du règne? Une noblesse décorative, mais molle, sera son principal caractère, ou plutôt son absence de caractère. Pigalle est tombé là sur un « poncif », lui si industrieux, si inventif à sa manière ! Et il a cru qu'il faisait là du « grand style », parce que quelque littérateur lui aura monté la tête. Aussi le visage de sa *Douceur*, s'il est régulièrement beau, est-il inexpressif. Toutefois, Pigalle montre encore ce qu'il vaut dans

les parties de chair : les nus de la poitrine, le modelé des bras, sont tout simplement admirables ; et de même le travail des tissus, leurs plis, leurs agencements et leurs lumières. Ici Pigalle retrouvait ses avantages, parce qu'il pouvait retracer la chose vue et naturelle : comme Antée, il reprend force toutes les fois qu'il foule du pied le sol solide de la réalité.

Même aventure avec *la France gémissante* du mausolée de Strasbourg. Pigalle a voulu traduire avec pathétique les regrets de la nation à la mort du héros, son fils adoptif. Mais il a forcé la note, parce que tout son monument est monté à un diapason trop lyrique. Chez tous les personnages, — sauf heureusement chez le principal, qui est un pur chef-d'œuvre, — il a poussé la mimique à l'extrême, lui que nous avons vu si discret tout à l'heure à Bellevue. Sa *France gémissante* a d'abord ceci contre elle, que sa posture est déplaisante et indigne d'elle. Elle est par terre, assise ou accroupie sur un escalier, aux pieds de Maurice de Saxe. Ainsi le voulait la composition pyramidale du monument.

Second désagrément : son geste est double, ses deux bras sont longuement étendus et écartés, l'un pour retenir Maurice qui descend au tombeau, l'autre pour repousser la Mort qui l'y appelle. Le visage, contracté, dit les supplications, les larmes, et même les cris : c'est une figure académique, rien de plus ; et elle compterait même au rang des choses médiocres, si, comme dans la figure de Reims, les chairs et les vêtements n'étaient traités avec une liberté qui nous enchante. Ainsi, même quand il subit l'influence de la funeste figure académique, Pigalle se trahit toujours par quelque coin de vérité.

Ce coin de vérité s'élargit beaucoup et regagne presque tout le terrain perdu dans la figure de la duchesse d'Harcourt. C'est elle, disait une tradition, qui imagina la mise en scène du mausolée de son mari. Je n'en crois rien. Nous retrouvons ici, mais plus réaliste et moins adroit, le drame tapageur que Pigalle n'allait pas tarder à exécuter à Strasbourg, et qu'il portait déjà dans sa tête. Le mourant, vieillard desséché, s'allonge et s'accommode péniblement dans son sarcophage, tandis que sa veuve, s'élançant vers la couche de marbre dont le couvercle va s'abattre inexorablement, joint les mains dans un geste d'éloquente supplication. Encore ici, le goût peut faire quelques réserves : trop de mouvement autour d'un sarcophage ; une enjambée trop virile de la veuve ; pourquoi, d'ailleurs, foule-t-elle des drapeaux ? L'accessoire surabonde, et il nous gêne. Mais, si l'on

prend la figure implorante en elle-même, quel accent de vérité ! Quelle énergie dans ce geste des bras ! Comme ces mains implorent avec désespoir ! Même brisées, elles parleraient encore. Et ce visage désolé, vrai sans être forcé, portrait douloureux mais contenu, ennobli par l'art, encadré à souhait par le demi-désordre de la chevelure, soutenu par ces longs voiles traînants qui ont la dignité de l'antique sans en offrir la simulation, n'est-il pas une des belles créations du ciseau de Pigalle ?



J.-B. PIGALLE. — Mme D'HARCOURT.
Fragment du monument du duc d'Harcourt à Notre-Dame de Paris.

Dans ces trois figures, en résumé, Pigalle semble avoir voulu monter son art un ton plus haut, *paulo majora*. Or, en faisant ainsi, il forçait non pas son talent, qui était capable de grandeur, mais son art lui-même. Au reste, il faut remarquer que, vers 1765, — c'est la date moyenne de ces trois œuvres, — l'esprit public, le goût, n'en est pas au même point que vers 1748 ou 1750. Tout a haussé le ton, et Pigalle en a ressenti quelque chose, quoique, dans son fonds premier de *naturiste,* il soit resté le même. Ce qui le prouve encore, c'est sa statuaire enfantine. Mais il nous faut renvoyer à plus tard cette étude.

S. ROCHEBLAVE

LES SALONS DE 1905[1]

LA GRAVURE

(Fin)



Si l'estampe au Salon de la Société nationale peut avoir, comme on dit, des hauts et des bas, et connaître des années maigres et des années grasses; le Salon de la Société des artistes français, lui, demeure immuable. L'abondance, que dis-je? la pléthore y est de règle, et peu importe au jury que la quantité porte préjudice à la qualité : dès l'instant que les deux salles et les deux paliers qui les avoisinent sont tapissés de cadres jusqu'à mi-hauteur, il suffit, et le public doit se déclarer satisfait.

Hélas! Il faut le voir, le public, quand il quitte la dernière salle de peinture, s'aventurer avec inquiétude à travers ces régions désolées de la gravure, où les murailles noires et blanches ont quelque chose de funèbre, et courir en hâte vers de plus agréables spectacles. Il a tort évidemment, le public; mais le jury a tort, lui aussi, et bien davantage : s'il recevait dix fois moins de cadres, la section de gravure ferait certainement dix fois plus d'effet.

Chose étonnante! Cette année, la gravure sur bois à taille libre arrive à faire oublier les ternes reproductions accoutumées. Certes, nous n'échappons ni aux portraits genre « album Mariani », ni aux illustrations gravées d'après M. Maurice Leloir, et il y a encore trop d'interprètes dans la

1. Voir la *Revue*, t. XVII, p. 321 et 443.

manière de MM. Vintraut et Nielsen. Mais on en trouve aussi quelques autres, comme MM. Dutertre, Thibault, Crosbie, qui, sans abandonner la coupe classique, s'efforcent de faire vigoureux et coloré ; tels sont même les accents que M. Crosbie met dans sa gravure d'après un dessin du Baroccio *(la Mise au tombeau)*, qu'on la dirait exécutée d'après un bas-relief, et, défaut pour défaut, j'aime encore mieux cet excès que l'insuffisance voisine.



A. Belleroche. — Étude.
Lithographie originale.

MM. Tinayre (avec un Ribot qui manque d'enveloppe), Prunaire, Ruffe (avec un Dürer très serré), Mathieu, Van de Put, représentent le bois libre, en l'excellente compagnie de M. Eugène Froment, qui a gravé à merveille les dessins du regretté Daniel Vierge pour *l'Ami de l'ordre ;* de M. Eugène Dété, excellent traducteur de Charles Jouas (la *Revue* en donnait naguère un bel exemple) ; de M. Frantzen, dont la *Rue à Montmartre*, *l'hiver*, ressemble à un Lepère un peu édulcoré, et de M. Pierre-Eugène Vibert enfin, portraitiste, paysagiste et vignettiste toujours personnel.

A la lithographie, le plaisir des yeux se fait plus rare. Il faut arriver aux illustrateurs et à leurs œuvrettes amusantes — petites têtes de femmes du suggestif M. Belleroche, fantaisies de MM. Dillon, Neumont, Misti, Robida, Dola, Greilsammer, danseuses de M. Mesplès ou intérieurs de M. Hem — pour se consoler du Rubens de M. Broquelet, du Rembrandt de M. Leleu, du Lancret de M. Brument.

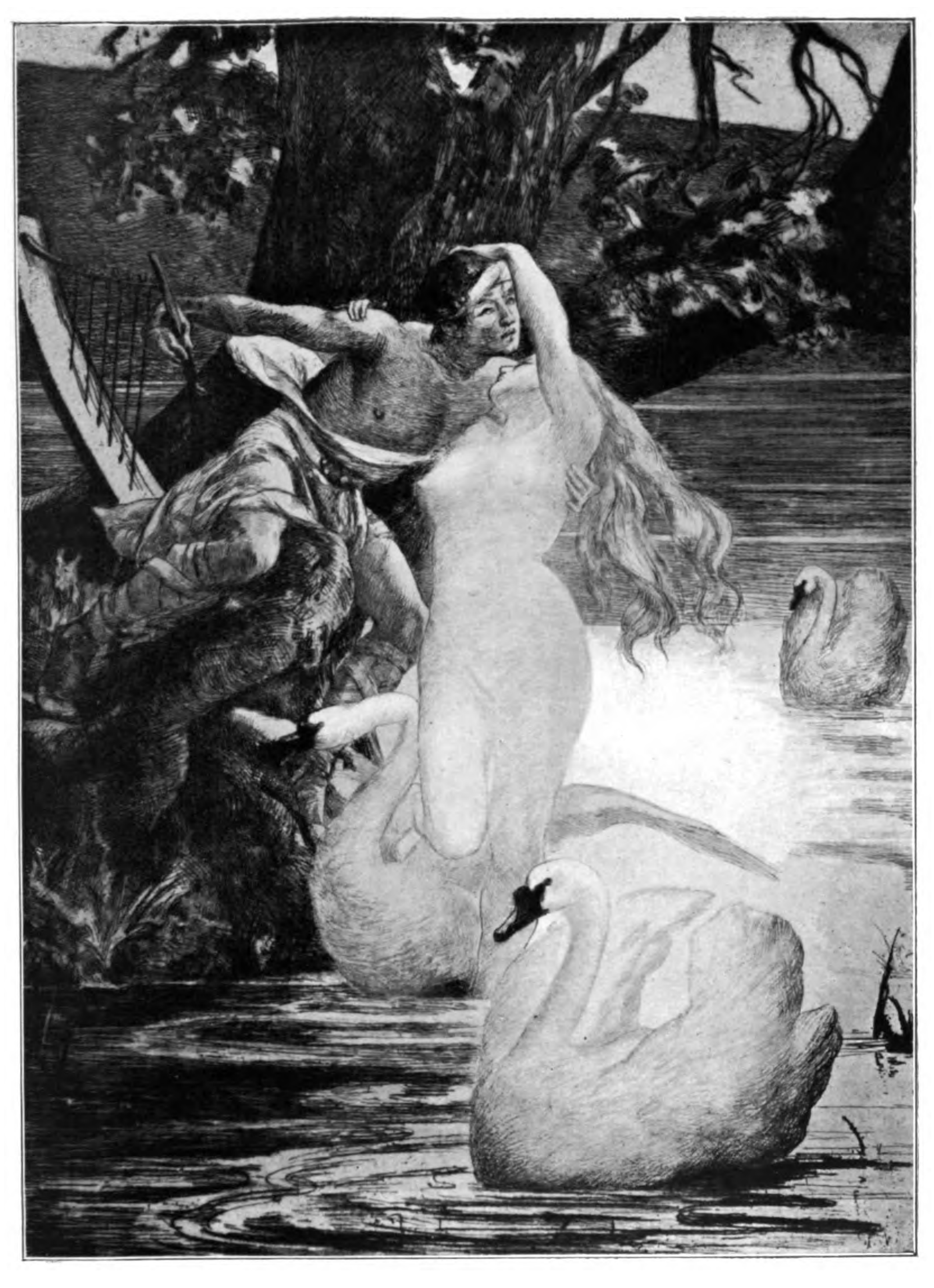
Parmi les reproductions voisines de la cimaise, qui se recommandent par ce beau grain velouté sans lequel il n'est point de lithographies dignes de ce nom, citons : *les Foins*, de M. Pirodon, d'après J. Dupré; le *Portrait du Dauphin Charles-Orland*, de M. Toupey ; *les Convalescents de l'Hospice de Beaune*, de Mlle Vernaut, d'après J. Geoffroy ; *le Curé d'Ars*, de M. Huvey, un sujet ingrat, d'après la grimaçante statue de Vermare ; *le Naufrage du « Don Juan »*, de M. Guillou, d'après Delacroix ; *la Cène*, de M. Lerendu, d'après Ph. de Champaigne ; enfin, la grande planche dans laquelle M. Maurou a transcrit les décorations murales de M. Humbert, au Panthéon, avec le même parti pris de gris que s'il s'était agi d'un Puvis.

Après cela, nous avons bien gagné de passer à l'eau-forte et à la gravure au burin, où le seul ennui sera de ne pas pouvoir seulement nommer tous les très nombreux artistes de talent qu'on y rencontre.

Meissonier reste le grand favori de l'estampe actuelle, et quand on aura rédigé le catalogue des gravures exécutées d'après les tableaux de ce maître, on y pourra lire les noms des meilleurs burinistes et aquafortistes de ce temps. Au dernier Salon, je signalais une quinzaine de planches d'après Meissonier, et ce chiffre est certainement dépassé cette année : les unes sont d'une étonnante virtuosité de couleur et de dessins, comme *les Amateurs de peinture* de M. Achille Jacquet; d'autres sont enlevées avec un brio splendide (M. Coppier); d'autres, traitées avec une entente très juste de l'effet (MM. J. Jacquet et Mayeur, si opposés de facture); il y en a de dures (M. Mignon), de fines (M. Payrau), de lourdes (M. Jamas), de correctes (Mme Jeanne Destailleurs, MM. Deblois, Ruet, Tourette, etc.).

Les autres peintres contemporains suivent de loin, et un peu égrenés : M. Morot, habilement traduit par M. Deturck; M. Maxence, moins heureux avec M. Burney; M. Baschet, rendu à la perfection par M. Dezarrois; et du côté des aquafortistes : M. Roll, dont *les Joies de la vie* ont perdu toute lumière et toute couleur à passer sur la planche de M. Lefort; Benjamin-Constant et ses *Chériffas*, dont M. Taverne exagère l'effet; M. P. Chabas et son *Coin de table*, gravé par M. Salles, etc., etc.

En remontant un peu dans le temps, on rencontre Corot, avec le *Souvenir d'Italie* de M. Camille Fonce et *les Étangs de Ville-d'Avray* de M. Brunet-Debaisnes, deux importantes pages à l'eau-forte d'une grandiose



A. MAIGNAN. — MERLIN L'ENCHANTEUR ET LA FÉE VIVIANE.
Eau-forte originale
(Appartient à la Société des Amis de l'eau-forte).

et puissante impression, dont on peut rapprocher un paysage de M. Boulard, d'après Leader, et une marine de M. Focillon, d'après Napier-Henry.

M. Amelaine a très sobrement transcrit le *Portrait de M. Martin*, dessiné par Ingres; M. Bessé, fidèlement interprété la *Sainte Cécile* de Gautier; quant au portrait de Delacroix par lui-même, de M. Noyon, il est si haut placé que l'on ne peut l'examiner, non plus d'ailleurs que *la Pensée* de Renoir (M. Lequeux), *la Pietà* de l'école avignonnaise (M. Léon), les envois de MM. Van der Veken, Lefèbre et de beaucoup d'autres. A la section de gravure des Artistes français, on ne peut voir que le quart de ce qui est exposé!

Graver une sculpture est une tâche particulièrement difficile, mais dont le talent de nos artistes vient à bout comme en se jouant : témoin M. Ardail, très large dans la traduction du buste de Falguière par Rodin; M. Jeannin, coloré, M. Crauk, harmonieux et souple, qui ont choisi des bustes et des statues d'Allouard et de Sicard, et ne s'en sont pas moins bien tirés que M. Foucard, gravant un fermail de chape du musée de Cluny.

Les maîtres du XVIII[e] siècle, un peu délaissés, ont, cette fois, moins de chance que les modernes, non pas avec M. Bourgeat, dont le petit portrait de femme d'après Largillière est très recherché; mais avec MM. Horte et Manesse, qui n'ont pas assez de légèreté ni de sobriété pour garder tout leur charme aux fêtes champêtres de Watteau; M. Toussaint, dans une petite planche très simple, gravée pour la *Revue* d'après le Watteau du musée d'Angers, témoigne au contraire de cette double qualité.

Si l'on passe aux maîtres des écoles étrangères, on trouvera au contraire de très belles pièces à signaler : un bon Rembrandt *(l'Homme au gant)*, de M. Barbotin, et deux Van Dyck, meilleurs encore, l'un par M. Mathey-Doret, qui expose aussi un petit portrait de femme d'après Gainsborough, et l'autre par M. Laguillermie; un Memlinc, *la Vierge à la pomme*, où M. Crauk, qui fait si bien les ronds avec son burin, a pu s'en donner à cœur joie; un Mantegna, *la Sagesse victorieuse des vices*, de M. Sulpis, qui s'est vu décerner, cette année, la médaille d'honneur à la presque unanimité des suffrages; un Botticelli, plus sec que de raison, de M. Journot, auquel je préfère le délicat Filippino Lippi de M. Schütz; *un Espagnol*, le portrait d'homme, légué au Louvre par la princesse Mathilde, excellemment gravé, pour la *Revue*, par M. Mayeur, qui a égale-

ment envoyé un Turner, un Meissonier et une *Diane au bain* de l'école de Fontainebleau (on n'est pas plus éclectique).

Et maintenant, à peine reste-t-il la place pour parler des gravures originales ! Portraits à la pointe sèche, de M. Lequeux; au burin, de M. Delzers, qui a trouvé une ingénieuse façon de faire sa cour à M. le sous-secrétaire d'État des beaux-arts ; intérieurs de MM. Jouas-Poutrel et Désiré Lucas ; paysages de Mme Besson, de MM. Charvot, Frelant et Borrel; scènes et paysages d'Alsace par M. Kœrttgé, d'Amérique par M. Pennell, de Suède par M. Haigh, de Hollande par M. Camoreyt, d'Angleterre, d'Espagne et d'ailleurs, par MM. Howes, Aid, etc. ; scènes et paysages de rêve enfin, comme le *Merlin l'enchanteur et la fée Viviane*, la libre et large planche à l'eau-forte du peintre Albert Maignan.

Et la couleur ? Elle est franchement mauvaise. A part les gracieuses études de femmes de MM. Piguet et Du Gardier, qui représentent tous deux, à la perfection, deux procédés tout à fait différents, on fait preuve ici, et couramment, d'un manque de goût complet, aussi bien dans le choix des sujets que dans leur « coloriage ». Il n'y a pas d'autre mot pour exprimer l'effet produit par ces piteuses imageries !

ÉMILE DACIER

LES MÉDAILLES ET LA GRAVURE SUR PIERRES FINES

C'EST par une étude de l'œuvre du maître éminent, O. Roty, qu'il conviendrait, cette année, d'ouvrir cette causerie sur les médailles du Salon. On a, certes, beaucoup écrit sur la rénovation artistique dont MM. Chaplain et Roty furent les champions ardents et convaincus et sont demeurés les plus captivants interprètes, la plus parfaite et la plus féconde expression. Il y a plus de trente ans déjà, que leurs premières œuvres provoquaient, chez les amateurs au goût aiguisé, comme un frisson d'enthousiasme. C'est en 1873 que M. Roty obtenait une troisième médaille pour son modèle de médaille, *l'Amour piqué ;* c'est en 1875 qu'il fut premier grand prix de Rome pour sa maquette en cire, qu'il grava

ensuite sur acier, *Berger cherchant à lire l'inscription gravée sur un rocher du passage des Thermopyles ;* rappelez-vous l'ovation qui fut faite à l'artiste par ses camarades, par les juges du concours, par la presse, par le public : un grand médailleur avait surgi et venait prendre place, dans l'admiration universelle, à côté de M. Chaplain qui, alors, était déjà en pleine gloire. Dès 1863, Chaplain avait été grand prix pour sa médaille : *Mercure faisant boire une panthère*, et pour une gemme gravée : *Tête de Mercure antique*. Mais ses premières médailles fondues et non frappées datent seulement de 1884 et 1885 : ce sont ces admirables portraits d'Albert Dumont, de Paul Baudry, de Victor Hugo, de Gérôme et de quelques autres, qui sont d'impérissables chefs-d'œuvre. Les premières médailles fondues de M. Roty remontent à 1878 : ce sont, au contraire, d'exquises allégories : *Vénus embrassant l'Amour ; la Peinture ; Jeune femme grecque à sa toilette ; Faune dansant avec une nymphe*, et aussi quelques portraits. A l'encontre de ce qui est arrivé souvent dans d'autres branches de l'activité humaine à la poursuite du Beau, — dans la poésie et la musique, par exemple, — MM. Chaplain et Roty ne seront pas de ceux dont le génie est demeuré incompris de leur vivant et que les critiques découvrent longtemps après qu'ils ne sont plus : ils assistent à leur propre triomphe, ils sont les heureux témoins de leur gloire.



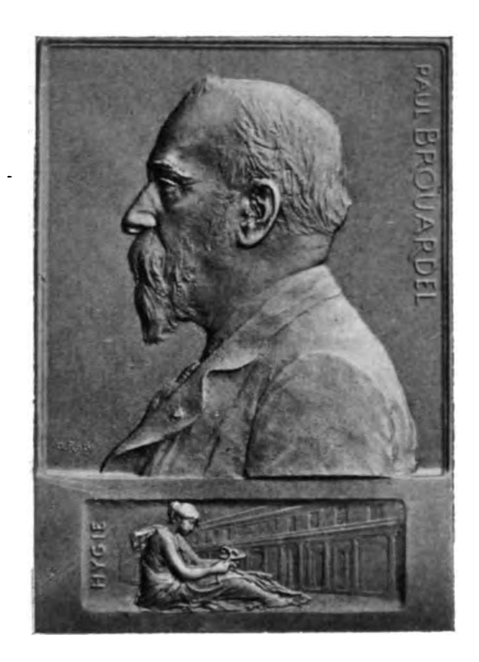
O. Yencesse. — Caresse d'enfant.

Lorsqu'il s'agit des artistes de première ligne, de ceux qui ont été, dans leur art, des novateurs applaudis, le critique aime à rechercher leurs origines et à remonter à la source de leur inspiration ; il prend plaisir à retrouver la trace de leurs pas dans les sentiers où ils se sont, les premiers, hardiment engagés, frayant la voie à toute une pléiade d'élèves, d'émules, d'imita-

teurs. Et quand il se trouve que deux ou plusieurs maîtres se sont levés presque simultanément dans une même spécialité, faisant éclater chacun son originalité puissante, on voudrait céder à la tentation de les comparer l'un à l'autre, de mesurer leurs talents, de discuter si l'un excelle dans le portrait et l'autre dans la composition des scènes ; si l'imagination, la poésie, le sentiment ont plus de part dans l'inspiration de l'un ; s'il y a, chez l'autre, plus d'énergie, de réalisme et comme on dit aujourd'hui, de naturisme. Ce sont des comparaisons de cet ordre que nous nous efforçons d'établir entre Cimon et Evainète qui gravaient les coins des médaillons de Syracuse au IVe siècle avant notre ère, entre Pisanello, Laurana ou Sperandio au début de la Renaissance italienne, entre Guillaume Dupré et Jean Warin sous Louis XIII, entre Benjamin Duvivier et Augustin Dupré, J.-P. Droz et Vincent Jeuffroy. Mais pour des artistes contemporains, il serait peut-être téméraire et prématuré d'esquisser une comparaison analogue ; le recul historique qui met toutes choses au point n'est pas suffisant. L'œuvre des deux émules est encore en pleine floraison ; notre goût, notre éducation, nos préférences personnelles risqueraient de fausser notre jugement. N'ayons point de hâte et laissons le temps démontrer, par une sélection spontanée, ce qu'il y a de véritablement beau et digne de la postérité dans l'œuvre de tel ou tel artiste : c'est la traînée lumineuse qu'il laissera derrière lui qui sanctionnera sa renommée et proclamera quelle fut véritablement l'originalité féconde de son génie.

Aussi bien, l'exposition du Salon ne permettrait pas au visiteur de se faire une opinion propre sur un débat aussi particulièrement délicat, puisque M. Chaplain n'a rien exposé cette année, et que le cadre de M. Roty contient tout au plus une demi-douzaine de ses plus récentes plaquettes ou médailles. Mais c'est comme un écrin de joyaux merveilleux, un groupement de petits chefs-d'œuvre autour duquel se pressent les amoureux de l'art délicat. Approchez-vous, mettez-vous aux écoutes ; vous recueillerez, sans doute, des réflexions extravagantes ou ridicules qui prouvent que l'éducation artistique de notre démocratie est encore à faire ; mais il se présente, tout de même, au milieu de cette foule empressée, de bons juges pour faire remarquer que Roty a modernisé l'allégorie sans lui faire rien perdre de son caractère idéal et poétique. On en fait la preuve par la médaille du Centenaire de la Banque de France ; par la médaille-

plaquette de M. Brouardel dont le revers est intitulé : *la Science découvrant la Vérité;* par la médaille-plaquette de M. G.-L. Dubar. Toujours une noble idée a inspiré l'artiste ; il parle à notre âme et sait nous émouvoir. Et quelle élégance dans la composition vue d'ensemble ; comme tout est bien à sa place et bien proportionné ! Les formes des personnages sont sveltes et gracieuses, les draperies amples, légères, harmonieusement ajustées. Tout cela a été remarqué si souvent, qu'il y a quelque banalité à





O. Roty. — Plaquette offerte a M. le professeur Brouardel, membre de l'Académie de médecine.

le répéter. Aussi me bornerai-je à attirer l'attention du lecteur sur un point spécial et qui n'est pas aussi secondaire qu'on pourrait le penser de prime abord : c'est l'arrangement des lettres et la disposition des inscriptions dans le champ de la médaille. Ici, Roty a supérieurement triomphé de la difficulté, car il a réussi à faire concourir les inscriptions elles-mêmes, si développées qu'elles soient, à la décoration du sujet qu'elles font ressortir et soulignent, loin de lui nuire et de le dominer.

Cette question de l'arrangement et de la disposition des légendes et devises dans le champ des médailles a toujours été une grosse préoccu-

pation chez les artistes. C'est comme le piédestal d'une statue : il faut qu'il soit proportionné et d'une discrète élégance. La Renaissance résolut le problème en se débarrassant des caractères gothiques et en adoptant les caractères romains arrondis. Plus tard, le XVII[e] siècle répudia une mode qu'on trouvait sans doute archaïque et surannée, pour prendre les caractères typographiques avec leurs angles brutaux, leur froide rigidité, leur sécheresse uniforme, leurs pleins et leurs déliés. Tout, dans cet ordre d'idées, fut réglé au compas et mathématiquement : nous en étions là encore, universellement, il y a quarante ans. Chaplain et Roty s'affranchirent du joug de cette insipide et séculaire tradition. Les amateurs commençaient à goûter et à rechercher les médailles de la Renaissance italienne; ils eurent l'heureuse idée de suivre cette indication; ils résolurent de s'inspirer eux-mêmes de ces médailles, et remarquèrent qu'elles puisaient une part de leur élégance et de leur chaleur de style dans la variété et la disposition des légendes et jusque dans la forme irrégulière des lettres qui s'harmonisaient si parfaitement avec toute la composition. Ils cherchèrent. Quelle place réserver à *la lettre ?* Quelles dimensions donner aux caractères; quelle forme, en creux ou en relief ? Trop épais, trop grands, trop larges, les caractères écrasent le sujet en absorbant le regard; trop grêles, ils l'encadrent mal et ne le mettent pas en valeur. Les angles, les pleins et les déliés, l'uniformité ennuyeuse des caractères typographiques ont été trop justement critiqués sur les médailles du XIX[e] siècle, pour que j'insiste sur leur disgracieux effet. Il convenait pourtant de ne pas copier servilement les caractères arrondis du XVI[e] siècle, car ç'eut été se jeter dans un archaïsme peu en rapport avec la modernité des sujets.

De tous nos artistes, M. Roty est celui qui a le plus heureusement résolu la difficulté en tendant la main aux bons modèles du XV[e] siècle, mais sans les copier. Ses caractères sont d'un archaïsme mitigé, modernisé, du plus gracieux effet. Élégants et discrets, en même temps que très lisibles, ils se rangent à l'arrière-plan, sans s'imposer, de telle manière que notre œil qui veut juger le sujet, en peut faire abstraction sans effort. Ils encadrent merveilleusement bien les bustes ou les scènes allégoriques. Ce fut là une des heureuses trouvailles qui contribuèrent, plus qu'on ne le croit peut-être, au succès de la médaille. Seulement, pour le dire en passant, ç'a été une erreur de la part de nos artistes, d'appliquer le même

principe aux légendes de nos monnaies; le résultat, au point de vue pratique, a été désastreux : chacun de nous n'a que trop souvent l'occasion d'en faire l'expérience. Remarquons, d'ailleurs, que cette faute, les artistes de la Renaissance ne l'ont pas commise, et les monnaies dont ils ont gravé les coins sont toujours demeurées avec des légendes à caractères anguleux, dans lesquels les ombres s'accrochent pour ainsi dire, de manière à laisser la légende monétaire lisible jusqu'au dernier degré de l'usure du métal.



O. YENCESSE. — WAGNER (FACE).

Au Salon, M. Roty se trouve entouré de nombreux disciples, quelques-uns dignes du maître. M. Henri Patey, toujours habile, exact, consciencieux, analytique, qualités maîtresses pour le graveur général de l'Hôtel des Monnaies : sa médaille pour le Conservatoire des Arts et Métiers est une œuvre des plus distinguées ; M. Fr. Vernon ; M. René Baudichon, dont on admire surtout la plaquette *Fachoda* et la *Liseuse* debout qui symbolise, soi-disant, *les Arts ;* M. Henri Dubois, qui nous donne un bon profil du président Steijn ; M. Legastelois, toujours très fécond, mais qui pèche par le dessin ; M. Yencesse, intentionnellement flou, effacé, mais dont le dessin est élégant, le style délicat ; M. Lechevrel, qui traite ses plaquettes en paysagiste. A signaler, en particulier, celle que cet artiste a intitulée *l'Histoire enregistre les découvertes de l'archéologie.* Ce sujet est à rapprocher de la belle composition de M. G. Dupré, *Méditation :* c'est l'histoire en contemplation devant les ruines et les monuments de Rome. M. Charles Pillet n'a pas exposé moins de vingt-quatre médailles ou plaquettes où éclatent la souplesse et l'ingéniosité de son talent. MM. Abel Lafleur et P. Lenoir



O. YENCESSE. — WAGNER (REVERS).

ont aussi de nombreux et élégants sujets de genre, les uns modernes, les autres mythologiques. Nous remarquons encore : la médaille de *Saint Christophe* de M. Lasserre, et quelques-uns des portraits de MM. Lordonnois et Prud'homme.

Comme d'ordinaire, je me tais sur les œuvres dans lesquelles on n'aurait à signaler que des défauts. Rien de plus commun et vulgaire que tels intérieurs d'usines ou certains travaux des champs, traités comme un instantané photographique, sans esprit, sans idéal, sans même la sympathique bonhomie qui sied aux sujets champêtres et familiers : rien qui nous révèle et nous ouvre l'âme populaire. Passons vite devant ce réalisme qui est comme une gageure contre le goût.

Parmi tous ces artistes, il en est bien peu, décidément, qui restent, comme ceux d'autrefois, fidèles à la frappe ou à la gravure directe du métal. Ils préfèrent le modelage en grand, qui leur permet d'utiliser la machine à réduire. Mais, je l'ai déjà fait remarquer ici, et il importe d'y insister : le procédé de réduction mécanique a eu pour résultat de confondre et de bouleverser les spécialités. Les médailleurs étant devenus des sculpteurs modelant des bas-reliefs pour médailles, il s'ensuit que les sculpteurs de profession se mettent aujourd'hui, eux aussi, à faire des médailles ou des plaquettes : ils n'ont qu'à faire réduire mécaniquement leurs bas-reliefs. Aussi nous trouvons, dans la section intitulée : *Gravure en médailles*, des œuvres, d'ailleurs remarquables, du sculpteur animalier M. V. Peter, de M. Ch. Valton, de M. Paul Roussel et de plusieurs autres. Cette invasion mécanique de la sculpture dans la médaille a provoqué la protestation des rares artistes qui sont demeurés de véritables graveurs sur métal. Ils objectent, non sans raison, que leur art n'a rien de commun avec celui du sculpteur, et que leurs œuvres ne sauraient figurer dans les mêmes concours.

L'un des plus obstinés protestataires est M. Frédéric Le Double, qui continue à graver directement la plaque d'acier, travail infiniment plus délicat que le modelage, puisqu'il n'admet pas la retouche. Il exige la même sûreté de main que la gravure sur gemmes. M. Le Double continue dans ce genre, avec la plus louable persévérance, la gravure sur acier des peintures du Panthéon ; il expose, cette année, l'*Histoire de Clovis*, d'après le tableau de M. Joseph Blanc.

D'ailleurs, si la gravure directe sur métal est de plus en plus délaissée, sa sœur jumelle, la gravure sur gemmes, partage la même disgrâce. Un camée de M. E. Gaulard, et quelques autres de MM. E. Jamain et Louis Domat, sont tout ce que nous offrent nos graveurs sur pierres fines. Il faut pourtant rapporter encore à ce genre et donner une place d'élite à une curieuse statuette de M. Georges Lemaire, intitulée *Immortalité*. Cette figurine, de la grandeur et des proportions d'une Tanagra, est faite d'un assemblage de gemmes diverses : lapis, jaspe, agate, calcédoine. Son profil est gracieux, élégant, avec affectation d'archaïsme ; j'en aime moins la face, avec les mains raides tenant trop symétriquement une couronne d'or.

E. BABELON

LES ARTS DÉCORATIFS

Comme on pouvait le redouter, et comme nous l'avions laissé prévoir, la passion singulière et l'exceptionnelle bienveillance que le public témoignait ces années dernières pour ce qu'on est convenu d'appeler les objets d'art décoratif semblent s'être temporairement calmées. Une sorte de lassitude, de désintéressement, paraît se manifester à la fois chez les exposants, qui sont moins nombreux, et chez les visiteurs, qui se montrent moins empressés et plus distraits.

A la Société des Artistes français, les envois ont diminué de près de moitié, et si l'on voulait faire disparaître de la rubrique sous laquelle indûment on les abrite toutes les sculptures de dimensions réduites que nos statuaires insinuent dans la classe trop hospitalière des objets d'art, — moyen ingénieux d'éluder les limitations formelles du règlement, — on trouverait un déchet infiniment plus considérable.

A la Société Nationale, indice d'un autre ordre, le beau feu, la bouillante ardeur qu'affectaient, hier encore, peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, pour certaines adaptations, parfois imprudentes, de leurs talents consacrés, paraissent s'être attiédies. Albert Besnard, Bracquemond, Charpentier, Selmersheim, ont déserté la lice. Ils se sont souvenus à

temps des avertissements si profonds de Diderot : « Heureuse société où chacun serait à sa chose et rien qu'à sa chose... Celui qui disperse ses regards ne voit rien... Il est rare qu'on ait deux grands talents ». Aveu singulier sous la plume d'un encyclopédiste, mais bon cependant à retenir.

La retraite de ces hommes éminents, un instant égarés sur un terrain trop spécial, si elle était à prévoir, n'en prive pas moins la Société Nationale d'un élément de succès : la fébrile curiosité que le snobisme mondain témoignait à ces tentatives parfois téméraires et qui ne marquèrent pas toujours des triomphes.

Autre indice : les « endroits écartés », obscurs, presque mystérieux, où l'on a relégué cette année les ensembles mobiliers, paraissent témoigner de l'intérêt plus limité qu'inspirent désormais les efforts de leurs producteurs. Et cependant, la salle à manger exposée par M. Goumain, le meuble de bureau de M. Majorelle, la chambre à coucher de M. Félicien Raguel, méritaient plus d'égards. Ils nous montrent, en effet, ce qu'on est convenu d'appeler le *modern style* tout à fait assagi ; non plus étonnement de nos yeux et supplice de nos carnations, encore un peu épais dans ses membrures renforcées, un peu déconcertant par l'outrancière recherche de l'inédit ; mais d'un aspect aimable, d'un ingénieux dessin et pas plus incommode, somme toute, que les meubles similaires, dont la structure est consacrée par la coutume, « cette royne et emperière du Monde ».

Émile Gallé et M. Angst ont été mieux traités, il est vrai. Leurs œuvres se manifestent en pleine lumière. Pour notre si regretté Gallé, cette supériorité de traitement s'explique. La juste célébrité du nom, la grandeur et la variété de l'œuvre, l'indiscutable originalité de l'artiste, l'influence avouée que ce poétique esprit exerça sur ses confrères de tout ordre, justifient, dans la plus large mesure, ce témoignage posthume d'estime. Ce n'est pas sans un certain respect, teinté de tristesse et de regret, que nous avons, une dernière fois, contemplé ces coupes irisées, ces cornets finement polychromés, ces vases de cristal fleuri, petits poèmes de verrerie, où revit cette belle intelligence, si délicatement inspirée et si réellement créatrice. Son œuvre dernière, un lit d'une conception quelque peu prétentieuse, énorme sans grandeur, manquant surtout de ce caractère intime qu'on est en droit d'exiger du compagnon forcé de nos nuits réparatrices,

et dont la décoration trop somptueuse fait penser à un bijou égyptien démesurément grossi, ce vaste lit nous plaît moins; mais c'est le propre des grands artistes de demeurer intéressants jusque dans ce qu'on pourrait appeler leurs erreurs.

M. Angst est certes un homme de talent, mais il ne saurait prétendre à une gloire pareille, et la faveur exceptionnelle qu'on lui a faite se comprend moins. Peut-être lui vient-elle de ce qu'il se qualifie « sculpteur » ; mais dans le meuble de salle à manger qu'il nous présente, — meuble bien conçu, soigneusement exécuté, nouveau de forme, satisfaisant d'aspect, — la sculpture ne tient qu'une place bien accidentelle. Elle pourrait disparaître sans qu'on y trouvât à redire. C'est la *menuiserie*, au sens ancien et noble du mot, et l'ébénisterie, qui jouent dans son exécution le rôle principal, complétées par une mouluration bien comprise et savamment appropriée. Ce n'est donc pas le sculp-



FALIZE. — SABRE D'HONNEUR OFFERT AU GÉNÉRAL STŒSSEL, DÉFENSEUR DE PORT-ARTHUR, PAR LES SOUSCRIPTEURS DE « L'ÉCHO DE PARIS ».
Or, émaux, rubis et brillants.

teur qui s'affirme dans cet ensemble remarquable ; et puis, M. Goumain se présente comme architecte. Alors ?

Au surplus, en notre temps égalitaire, les titres, de quelque nature qu'ils puissent être, ont perdu leur ancien prestige. Les artistes industriels ou autres ne valent que par ce qu'ils sont et par ce qu'ils font, et non par la défunte hiérarchie des spécialités hypothétiques sous lesquelles ils abritent leur production. Ceci est surtout exact dans ces ouvrages complexes dont la réalisation exige l'intervention de talents très divers, — talents dont la participation à l'œuvre commune n'est, dans bien des cas, rien moins que facile à déterminer d'une façon précise.

M. Josse était orfèvre. MM. Falize, dont le père emprunta maintes fois et avec un rare bonheur ce pseudonyme classique, le sont aussi, et joailliers également, et M. Tourette et M. Lucien Gaillard et M. Massin, et MM. Bizouard et Debains. Tous nous montrent, au présent Salon, de fort remarquables spécimens d'orfèvrerie ou de joaillerie, sortis de leurs ateliers respectifs. Quelle part revient personnellement à chacun des détenteurs de ces noms réputés, presque célèbres, dans chacun des morceaux qu'ils placent sous nos yeux ? Voilà ce qu'un juge impartial aimerait à connaître.

Un exemple fera mieux comprendre notre embarras, je dirai presque notre anxiété. La Société Nationale, en témoignage d'une reconnaissance très justifiée pour son ancien président, nommé membre de l'Académie des Beaux-Arts, a résolu d'offrir à notre affectionné Carolus Duran une épée d'honneur. Elle a chargé un de ses sculpteurs les plus distingués de réaliser cette bonne pensée et d'exécuter, dans un or fin et splendide, la poignée de ce glaive pacifique. M. Dampt s'est libéré avec son habituel bonheur de cette mission malaisée. Le caractère belliqueux de l'insigne symbolique est tempéré par le choix des attributs que l'artiste a su réunir et grouper. La tête de Minerve, chère à l'Institut de France, les lauriers hautement conquis, la palette qui permit de les conquérir, se marient heureusement, dans cette poignée à la fois riche, simple et sévère. La personnalité de M. Dampt s'y révèle, s'y affirme avec force. Il a pu ne pas fondre le métal, ne pas le ciseler ; l'œuvre est de lui, bien à lui. Sur ce point essentiel, nulle contestation n'est possible.

MM. Falize, de leur côté, ont été choisis par les admirateurs du

général Stœssel, pour un travail du même genre, et ils exposent le sabre d'honneur qui doit être offert au défenseur de Port-Arthur. Comme maîtrise d'exécution, la poignée de cet autre glaive est irréprochable. La main d'œuvre y est d'une remarquable perfection. Les ors de couleur ciselés sertissent avec une finesse rare les menus brillants et s'allient aux émaux délicats pour faire de cette arme luxueuse un morceau de bijouterie d'une indiscutable valeur. La forme est un peu fruste, mais elle était imposée, paraît-il, par des exigences réglementaires. L'œuvre, toutefois, et quel que soit son mérite, demeure anonyme. Nul indice de personnalité précise ne se dégage du travail forcément collectif qui a contribué à sa création et son achèvement.



J. Dampt. — Épée de membre de l'Institut, offerte par la Société nationale des Beaux-Arts a son Président, M. Carolus Duran.

La conclusion ? C'est que peut-être est-ce sortir des conditions fondamentales de nos Salons annuels, exclusivement réservés en leur principe aux artistes créateurs et exécuteurs de leurs œuvres, que d'en ouvrir trop grandement les portes à des inspirateurs, gens de mérite, c'est entendu, mais qui sans le concours de collaborateurs nombreux et variés, ne sauraient réaliser les ouvrages qu'ils nous montrent.

Ce n'est un secret pour personne que les sculpteurs dignes de ce nom,

et aussi les connaisseurs en sculpture, protestent déjà contre l'admission au Salon de certains marbres où la participation du praticien s'affirme d'une façon trop exclusive. Quel accueil nos amateurs et ses confrères feraient-ils à un peintre qui se bornerait à inspirer ses tableaux, et en confierait l'exécution à des virtuoses à ses gages ?

Peut-être faut-il chercher dans ce manque de saveur originale et d'intervention personnelle très évident, une des causes du désintéressement que le public très averti de nos expositions annuelles commence à marquer pour certains des objets d'art décoratif qui lui sont soumis, quelque remarquables du reste qu'ils puissent être. Il en est d'autres encore. Nous allons les examiner.

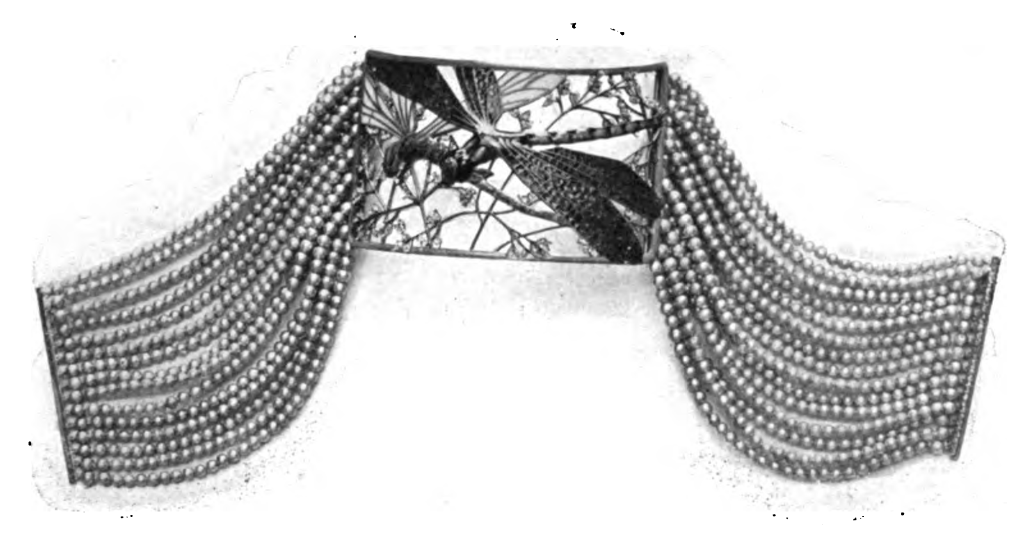
Une seconde cause de ce désintéressement regrettable — et non la moindre, sans doute, — réside dans la défectueuse présentation de la plupart de ces œuvres, aux proportions forcément réduites. Je ne parle pas seulement des vitrines souvent trop importantes, aux formes compliquées et trop décoratives, qui abritent un imperceptible bijou, et obligent le visiteur à se demander si l'objet d'art n'est pas uniquement un prétexte à l'exhibition de la vitrine ; mais bien des localités mêmes, qui sont réservées à ces dernières.

Maintes fois déjà, nous avons signalé dans la *Revue* l'impropriété de ces galeries monumentales, sorte de corridors suspendus, ici inondés de lumière aveuglante, là plongés au contraire dans un demi-jour fâcheux, résultat d'un plafond vitré recouvert d'une couche exagérée de poussière. Dispersées en tirailleurs sur ces pourtours inhospitaliers, et comme perdues dans leur immensité, ces multiples vitrines n'étaient guère susceptibles d'attirer d'abord et de retenir ensuite la patiente attention des amateurs. Il a fallu près de cinq ans pour se rendre à cette évidence. C'est fait aujourd'hui. Ces promenoirs ingrats sont à peu près déserts. Les vitrines se sont repliées en plus ou moins bon ordre sur les paliers; y sont-elles mieux en vue ?

Hélas! ces paliers eux-mêmes ne sont que des dégagements, des lieux de passage. On se hâte de les traverser pour courir aux gros morceaux, aux pièces de résistance. On se promet bien d'y revenir plus tard ; mais lorsqu'on ressort de la fournaise, les yeux éblouis par les ors de deux

mille cadres, le cerveau empâté de formes et de couleurs, la mémoire obstruée par un millier d'images, dont il faudra se souvenir sous peine de paraître un vulgaire ignorant, on n'est plus guère capable du recueillement nécessaire pour apprécier, comme il faudrait, les chefs-d'œuvre de la joaillerie, les reflets délicats des émaux, les formes ingénieuses ou les caressantes colorations de la céramique.

C'est cette décevante constatation, qui sans doute a décidé trois orfèvres-joailliers fameux, MM. Lalique, Feuillâtre et Lucien Gaillard,



L. GAILLARD. — COLLIER, ÉMAUX TRANSLUCIDES ET PERLES.

à forcer la porte du temple et à planter leurs vitrines au milieu de l'ancien grand salon d'honneur des Artistes français. Ils ont été suivis dans leur pénétration audacieuse par deux céramistes, MM. Decœur et Mongin, dont les grès aux robustes contours auraient pu mieux supporter le plein air du dehors, et par M. Tiffany, dont nous aurons à reparler. Cette fois ont-ils gain de cause ? Le cas reste douteux.

Suivez le visiteur qui franchit le seuil de la salle immense ; à peine entré, ses regards sont accaparés par l'épique chevauchée de M. Detaille, dont le martial tourbillon emporte son esprit vers les astres glorieux. Puis, c'est, à droite, *le Mariage civil* de M. Scherrer, à gauche la mystérieuse

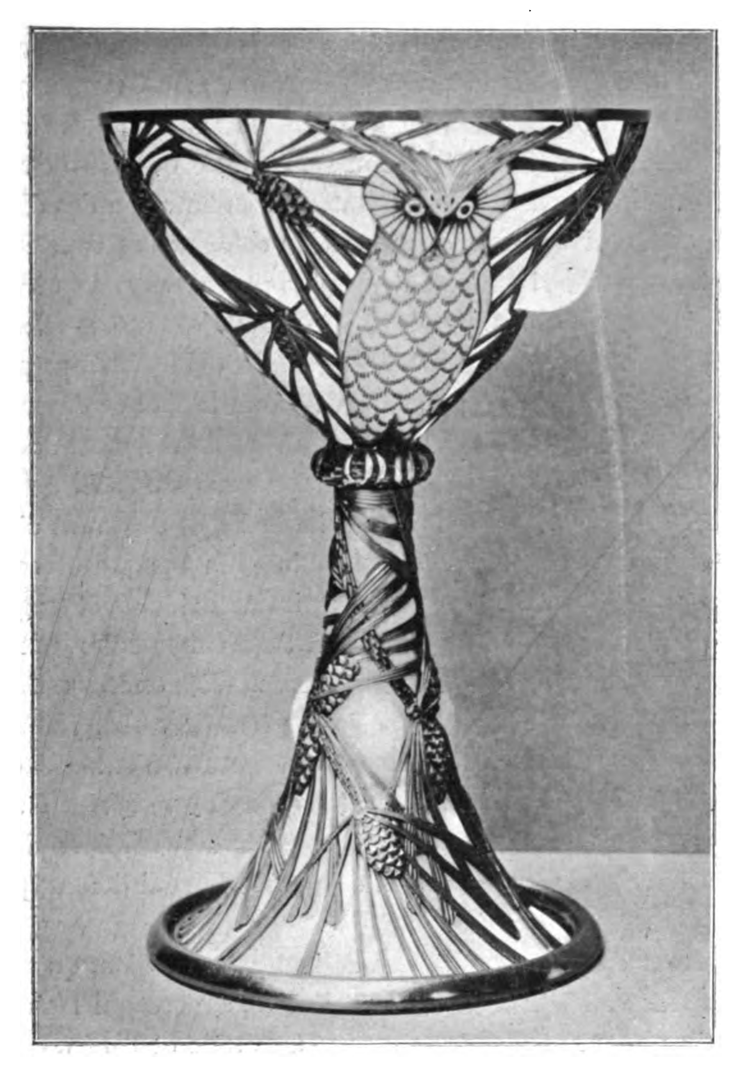
Chanson de Roland de M. Bussière, dont la troubiante vision inquiète sa curiosité. Ensuite, voici *les Feuilles d'automne* de M. Privat, le triptyque du *Luxembourg* de M. Marec, *le Labeur* de M. Jean Enders, *le Bain des Nymphes* de M. Plauzeau, et dix autres toiles immenses. Quand notre visiteur essayera de se ressaisir, il ne sera plus temps. Entre les libellules et les orchidées chères à MM. Lalique et Feuillâtre, et les gigantesques carnations des Naïades colossales, que nous prodigue chaque année l'infatigable pinceau de M. La Lyre, la disproportion est trop forte. Ceci a tué cela !

Ajouterons-nous que la présentation des menus objets d'art est encore bien imparfaite, quand leurs auteurs ont pu, comme à la Société Nationale, se faire attribuer des salles particulières ? Ces salles, hélas, ne sont guère que des vestibules ; or, un vestibule, quel fâcheux écrin pour ces subtils et précieux joyaux ! Ce qu'il leur faudrait, à ces spécimens charmants de la parure et de la décoration, c'est un cadre approprié à leurs dimensions, un entourage en harmonie avec leurs qualités délicates, chaud, douillet, capable de les mettre en valeur ; et non pas des murs gris, nus, austères, moins encore l'étalage écrasant de peintures éclatantes. Placez au Louvre, dans la galerie des Rubens, une des incomparables vitrines de la galerie d'Apollon. Elle y disparaîtra ; personne n'y prendra garde.

C'est ce que, après bien des déboires, ont compris deux catégories de peintres aux ouvrages longtemps sacrifiés, amoindris, annihilés par le terrible voisinage de trois mille tableaux aux dimensions outrées. Aquarellistes et pastellistes ont déserté ce champ de massacre. Ils ont émigré rue de Sèze, où ils ont convoqué le public à des expositions moins périlleuses, dans un local mieux choisi. On sait quel retentissant succès couronne chaque année leur décision intelligente et courageuse.

Ces observations, d'ordre général et d'intérêt supérieur, ne doivent pas nous empêcher de rendre pleine et entière justice aux vaillants exposants qui, pleins d'une persévérante ardeur, et sans se laisser émouvoir par l'infériorité évidente que leur inflige une présentation défectueuse, continuant à parcourir d'un pas égal une carrière ardue, dans laquelle ils ont obtenu déjà de si nombreux succès, soutiennent avec éclat la réputation indiscutée de nos arts décoratifs.

En dehors de ceux dont nous venons d'avoir l'occasion de tracer les noms, nous retrouvons, une fois de plus, fidèles et fermes à leur poste de



E. FEUILLATRE — LA NUIT (PINS ET HIBOU).
Coupe argent, émaux et opale.

combat, tout un groupe éprouvé d'anciennes et précieuses connaissances. Lutteurs acharnés, travailleurs convaincus, toujours en quête du mieux, alors même que le bien est réalisé, tous demeurent au moins égaux à eux-

mêmes et nous éprouvons un plaisir aussi vif à contempler les grès flammés de Delaherche, de Bigot, de Dalpayrat, que si pour la première fois, on les soumettait à nos regards.

Que nous sommes loin, grâce à leur inlassable ténacité, du temps où ces imitations des troublants produits de l'Extrême-Orient nous étaient offertes comme le résultat souvent inespéré de causes purement accidentelles et toujours mystérieuses! Le feu seul — nous disait-on alors — en règle le décor. A l'instar de l'antique Fatalité, « maîtresse des dieux et des hommes », ses fantaisies déjouaient tous les calculs; ses caprices gouvernaient tout! Aujourd'hui l'Élément est dompté. Certes, le céramiste est encore obligé de compter avec cet agent indocile et parfois rebelle; mais la répétition presque régulière des effets désirés, si longtemps poursuivie, désormais obtenue, atteste que l'artiste, devenu le maître de ses moyens, ne laisse plus à l'accident qu'une part secondaire de collaboration, ajoutant par un peu d'imprévu un charme de plus à l'œuvre qu'il crée.

Et pendant que Dalpayrat, Delaherche et Bigot achèvent d'asservir à leurs lois la décoration jadis incertaine du grès opaque et rude, Dammouse continue de réaliser, dans la porcelaine translucide et fragile, d'adorables petits poèmes de formes délicates et de subtiles colorations; Taxile Doat, par ses applications de pâtes sur pâtes, modèle en fins reliefs d'artistiques camées; Georges Despret, dans ses pâtes de verre, élabore, en un instant, la contrefaçon de gemmes que la nature n'enfante qu'en des milliers d'années; et Louis Comfort Tiffany, en des verreries d'une transparence vaporeuse, atténuée par de caressantes dégradations de nuances et de tons, achève d'enlever à l'ingrate matière le seul défaut qu'on osait lui trouver.

C'est surtout en contemplant ces délicates merveilles, qu'on persiste à souhaiter de les voir soustraites à la cohue tapageuse qui les enveloppe. Réunies en un plus étroit espace, propice à l'étude et à la méditation, le public moins distrait saisirait mieux l'éloquence pénétrante de leurs beautés discrètes. Et si l'on prenait soin d'avertir le profane que ces œuvres exquises sont tirées, par l'industrie de l'homme, du sol foulé par nos pieds, qu'elles naissent d'un savant mélange d'argile, de silice, d'alumine, additionné de soude et coloré par de vulgaires oxydes métalliques, quelle leçon de choses se dégagerait de leur attentive contemplation, et quel

légitime respect la foule éprouverait pour ceux à qui ces captivantes créations doivent le jour !

Les métaux précieux, par le rôle exceptionnel qu'ils jouent dans nos relations journalières, sont plus familiers à la généralité des visiteurs. Marque évidente de la richesse, ils intéressent davantage la vacillante attention du public. Sur les femmes, qui leur doivent un des coûteux éléments de leur parure, ils exercent une irrésistible fascination : fascination vieille comme le monde, ressentie par les femmes de la Grèce héroïque comme par les filles de Sion, contre les bijoux desquelles Isaïe tonnait déjà, et qui continue de nos jours à exercer ses ravages.

Passion fatale, irréductible, excusable par conséquent. Et quand on voit, aux devantures borgnes de nos bijouteries de faubourg, les fillettes à peine vêtues écraser leur visage au carreau, pour contempler de plus près les horribles joyaux du pauvre, comment ne pas ressentir quelque indulgence pour les élégantes fortunées, qui jettent sur les chefs-d'œuvre de nos grands joailliers des regards de convoitise inassouvie ?

Nous avons, ici-même, dit et répété à quel degré d'artistique perfection Lalique avait porté cet art renouvelé. Son exposition actuelle égale les précédentes. Libellules, papillons, iris, orchidées, simples feuillages, sans rien perdre de leurs beautés natives, prennent, en passant par ses mains, un prix inestimable. Il semble que, comme l'avenante princesse de la fable, qui ne pouvait parler sans laisser tomber de ses lèvres des perles et des diamants, il transforme en joyaux la nature elle-même.

Feuillâtre et Lucien Gaillard le suivent, mais d'un peu loin. Leurs bijoux délicats font naître bien des désirs, mais sans atteindre à cette grande envolée de style, à cette subtile originalité qui distinguent leur illustre confrère. Avec ses pendants de col et ses appliques de corsage, Feuillâtre expose deux cornets à fleurs d'une facture charmante, et qui méritent mieux qu'un regard. Gaillard affirme la variété de ses talents avec des bronzes d'une allure superbe, aux patines chaudes et profondes, dont un vol d'hirondelles ou une guirlande de scarabées relèvent les généreuses et puissantes colorations.

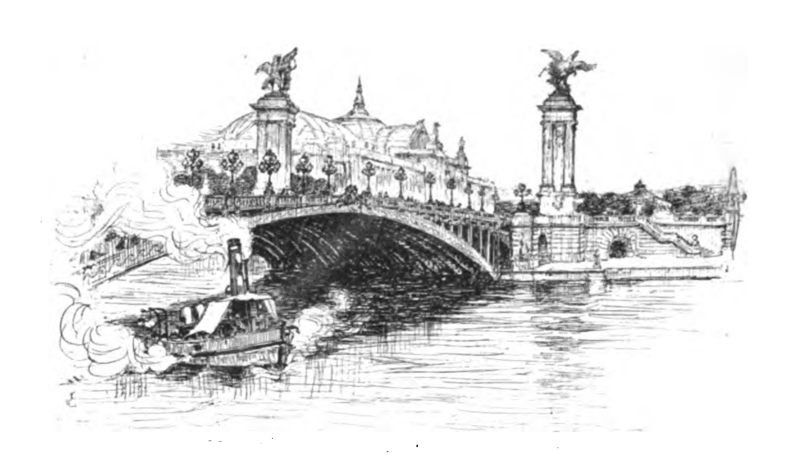
Citons encore, parmi les virtuoses qui s'exercent dans cet art délicat et fascinateur du joaillier, Charles Massin et Duret. Ce dernier surtout pousse à ses extrêmes limites la difficile maîtrise du sertisseur. Dans une

voie semi-classique, qui tranche avec les plus modernes improvisations de ses grands confrères, il communique à ses menus ouvrages une saveur charmante. N'oublions pas non plus les jolis émaux de Tourrette, d'une finesse délicieuse; les gobelets émaillés de Lucien Hirtz, de Nancy, au décor fantastique, aux nuances *paonnacées;* et le bon graveur Lionel Le Couteux, qui demeure fidèle aux applications d'or ciselé sur l'écaille et sur la nacre.

Devons-nous — parlant du métal — rapprocher de ces désirables parures les vases aux formes larges et magistrales que Lucien Bonvallet sait tirer du bronze embouti, repoussé, recinglé et repris au ciselet, ouvrages d'une facture énergique, d'une conception nouvelle, inspirés par la flore exotique bravement interprétée ? Un mot n'est-il pas dû également aux cuivres de M. Dunand, d'une ampleur presque égale ? Pouvons-nous ne pas dire que le formidable service de table, dont M. Baffier, l'an dernier, nous avait soumis les modèles, a revêtu sa forme définitive et s'est presque complété, puisque, sur soixante-cinq pièces qu'il comporte, cinquante-deux — nous dit-on — sont déjà terminées ?

Il y aurait eu, assurément, un peu d'ingratitude à passer sous silence ces importants ouvrages. C'est par eux que nous terminerons notre rapide revue du Salon de cette année, laissant aux amateurs le soin de compléter ces notes, s'il leur paraît nécessaire.

Henry HAVARD



BIBLIOGRAPHIE

Dessins de trente artistes lyonnais du XIXe siècle. Cinquante planches, précédées d'une Introduction et de Notices biographiques, par M. Eugène VIAL. — Grand in-folio, en un carton; tirage à 150 exemplaires numérotés. Lyon, A. Rey, 1905.

Cet album fournit une suite à l'exposition rétrospective des artistes lyonnais, qui eut lieu à Lyon en octobre-novembre 1904, et dont le souvenir subsiste dans un excellent *Catalogue illustré*, dû à M. Eugène Vial. Le même auteur a rédigé le texte pour l'album de dessins, et ses notices substantielles, accompagnées d'une bibliographie et de l'indication des œuvres, constituent dans leur ensemble un précieux dictionnaire des principaux peintres et dessinateurs lyonnais du siècle passé. Ceux-ci sont représentés au nombre de trente, choisis de la façon la plus éclectique : fort différents par l'âge, depuis Pillement et de Boissieu, qui terminaient leur carrière avant 1810, jusqu'à Jullien, né seulement en 1840, et Carrand, mort il y a cinq ans à peine ; fort différents aussi par l'esprit, depuis Chenavard, qui fut un artiste plus philosophe que peintre, jusqu'à Ravier, l'amant passionné et exclusif des fêtes de la lumière dans les nuages du ciel et au miroir des étangs. Figuristes, paysagistes et animaliers voisinent ici avec une agréable variété, se rappelant ou se révélant à nous par un choix d'œuvres qui n'avaient pas été publiées encore. Je dis, pour quelques-uns : se révélant ; car, à côté du glorieux Puvis de Chavannes, ou de Meissonier, ou des trois Flandrin, — dont les portraits à la mine de plomb, tracés d'une pointe si fine, portent la marque de l'enseignement d'Ingres, leur commun maître, — voici deux intéressantes épaves de la production, aujourd'hui anéantie, d'un artiste absolument ignoré, Th. Decreuse; et voici surtout d'admirables dessins d'Anthelme Jullien, qui, en 1867, âgé de vingt-six ans, finissait, inconnu, une vie misérable. Notons rapidement, d'autre part : les deux *Merveilleuses*, grandes sanguines de Berjon, et, du même, un superbe portrait d'homme, inachevé; de Carrand, un dessin qui évoque fort justement les gris lumineux des tableaux de ce coloriste, en qui on apprécie à présent, après l'avoir dédaigné sa vie durant, le meilleur peintre de l'atmosphère lyonnaise; de Ravier, qui vécut isolé, « se moquant des bourgeois », mais qui jouit de l'amitié et de la haute estime de Daubigny et de Corot, un puissant *Crépuscule* (reproduit en couleur) ; de Vernay enfin, un paysage (aussi reproduit en couleur), qui soutiendrait la comparaison avec les fortes aquarelles de Barye.

L'exécution matérielle de cet album fait le plus grand honneur à l'éditeur lyonnais qui en a assumé l'entreprise. La partie typographique est fort belle. Les planches

sont irréprochables; tirées dans le ton de l'original, sur des papiers conformes, comme teinte et comme grain, à celui qu'avait employé l'artiste, elles équivalent, pour l'aspect sinon toujours pour les dimensions, à un fac-similé. Un tel ouvrage intéressera également les amateurs de dessins et les amateurs de beaux livres, et leur donnera des deux côtés égale satisfaction.

HENRI LECHAT

La Peinture en Europe. Rome, les musées, les collections particulières, les palais, par Georges LAFENESTRE et Eugène RICHTENBERGER. — Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1905, in-8°.

Quand on a vu à Rome le Vatican ot les églises, c'est à peine si l'on a rempli la moitié de sa tâche de touriste : les musées royaux et municipaux, les galeries et collections particulières, les palais, les villas, réclament leur part d'attention. Aussi, MM. Lafenestre et Richtenberger, qui ont entrepris la description méthodique de la peinture en Europe, après avoir consacré le sixième volume de cette si précieuse collection au Vatican et aux édifices religieux, ont-ils réservé le septième aux musées, aux palais et aux collections particulières.

On ne saurait trop insister sur cette dernière partie de leur travail. Certes, les galeries Borghèse et Corsini, le musée du Capitole, l'Académie de Saint-Luc, la Farnésine, la villa Madame et celle du pape Jules, s'enorgueillissent d'assez de chefs-d'œuvre pour que soit méritoire la tâche de les décrire un à un. Mais il y a davantage dans ce livre, où, pour la première fois, est présentée au public une description complète, — souvent accompagnée de reproductions photographiques, de fac-similés de signatures, etc., — des œuvres picturales, tableaux et fresques, que possèdent les princes Barberini, Colonna, Doria-Pamphilj, Rospigliosi, Torlonia, non seulement dans leurs galeries fidéicommissaires, mais aussi dans leurs appartements particuliers. Bien mieux, les auteurs nous font pénétrer jusque dans les collections formées par les amateurs italiens ou étrangers, la comtesse de Santa-Fiore, M[lle] Hertz, le sénateur Baracco, le comte Primoli, le colonel Blumensthil, et beaucoup d'autres. La difficulté qu'on rencontre chaque jour à suivre et à retrouver des chefs-d'œuvre, dès qu'ils sont conservés, avec une dévotion parfois un peu jalouse, chez les collectionneurs de tous pays, rend de tels ouvrages infiniment utiles, et commande la reconnaissance de tous les artistes envers les critiques qui se sont donné la peine, souvent considérable, de réunir tant de renseignements et d'en faire profiter tout le monde.

R. G.

Au Pays flamand, par Antony VALABRÈGUE. — 1 vol. in-8°. Mame et fils, Tours, 1905.

C'est en 1900 qu'Antony Valabrègue est mort dans la force de l'âge. Il laissait quelques ouvrages prêts à paraître, que des soins pieux ont successivement mis au jour. Le poète délicat, le critique de goût sûr et d'esprit très fin qu'il était se retrouvaient tout entiers dans les jolis vers de *l'Amour des bois et des champs*, dans cette excellente étude sur les frères Le Nain, dont la *Revue* louait l'an dernier la conscience ingénieuse. On les retrouve l'un et l'autre dans le nouveau livre. Poète et amoureux d'art, quels meilleurs titres à nous mener en voyage ?



Valabrègue sait voir et faire voir; il a le mot précis et qui peint. Laissez-vous conduire *Au pays flamand*, vous verrez les côtes plates, grises sous le ciel gris, la campagne unie balayée par le vent, les petites villes avec leurs églises, leurs halles et leur grand'place désertes ; la voix des hauts beffrois éveillera pour vous les images d'une histoire violente, et le passé vous fera mieux comprendre le présent ; vous verrez le mouvement des vaisseaux dans les ports, l'activité des industries ; sous l'aspect placide de la Flandre, vous sentirez sa vie ardente et forte, et vous l'aimerez.

P. A.

Italia artistica. Monografie illustrate pubblicate sotto la direzione del Dott. Corrado Ricci. — Gr. in-8°. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche.

Sous ce titre, une société très active de Bergame a commencé, en 1903, sur les villes d'Italie, une publication de format semblable à celui des *Berühmte Kunststætten* et des *Villes célèbres*, éditées, les unes à Leipzig, par Seemann, les autres à Paris, par Laurens. L'exemple de ces monographies si utiles avait été donné, dès 1887, à Milan, par l'éditeur Sonzogno, dans les suppléments illustrés à 10 centimes du *Secolo*, sous le titre de *Cento Città d'Italia*. L'infatigable directeur des musées de Florence, M. Corrado Ricci, l'initiateur et le surveillant de la nouvelle entreprise, averti par le succès populaire des *Cento Città*, a bien compris qu'il n'y avait rien de mieux à faire que de reprendre, sur une plus vaste échelle, avec une illustration plus soignée et plus abondante, des textes plus complets et plus précis, l'œuvre des Milanais, en s'enfermant, comme eux, dans la seule péninsule. Le champ n'est-il pas assez riche, sur cette Italie fécondée, depuis tant de siècles, par le génie de tant de races, pour qu'on y puisse moissonner presque indéfiniment?

Treize volumes ont déjà paru coup sur coup, beaucoup d'autres vont paraître, et la variété en est faite pour nous ravir. Nous avions déjà de bonnes monographies sur Ravenne, Venise, Sienne ; mais nous n'en possédions pas encore sur Ferrare, Pomposa, Girgenti, Segeste, Selinonte, San Marino, Urbino, San Gimignano, Certaldo, Prato et ses environs, la Campagne romaine, les îles de la Lagune, le lac de Garde. On voit qu'il y en a pour les amis de la nature autant que pour les amis de l'art; et comme partout, sur cette heureuse terre, les beautés de l'art s'associent aux beautés de la nature, il n'est point de fascicule où chacun, artiste et amateur, touriste et historien, ne puisse trouver son compte. Chaque volume contient de cent à cent cinquante (et quelquefois plus) excellentes phototypies, souvent à pleine page, choisies avec soin, en connaissance de cause, par un historien savant des arts, qui est en même temps un artiste ami du pittoresque. A Prato, à San Gimignano, par exemple, à côté des œuvres connues de Filippo Lippi et de Benozzo Gozzoli, on en trouve beaucoup d'autres, soit des maîtres eux-mêmes, soit de leur école, jusqu'à présent inédites. Chaque volume coûte 3 fr. 50, et c'est un trésor de documents indispensables à tous les étudiants de l'art. Les derniers volumes sont déjà plus riches en reproductions que les premiers. C'est, évidemment, un succès qui s'affirme, et un succès bien mérité, auquel on ne saurait qu'applaudir, en lui souhaitant la durée nécessaire pour que l'énorme tâche s'accomplisse jusqu'au bout.

Georges Lafenestre



Coins d'Égypte ignorés, par Albert GAYET. — Paris, Plon-Nourrit, 1905, in-16.

Au moment où la première exposition de la Société française des fouilles archéologiques réunit au Petit Palais tant de souvenirs précieux des civilisations mortes, et notamment quelques-unes des trouvailles faites à Antinoë par notre collaborateur M. A. Gayet, ce livre nous apporte, écrites par le même savant, de suggestives évocations de cette terre de la Haute-Égypte « encore imprégnée du symbole naturiste, contemporain des premiers élancements de l'homme et des premiers essais de genèse religieuse ».

Les Demeures des anachorètes et *l'Itinéraire des Croisades*, tels sont les deux titres sous lesquels M. Gayet a groupé ses notes de pèlerin aux sanctuaires de contemplation : cet archéologue, ému par la mélancolie des ruines où il lit le passé comme sur un palimpseste, est aussi un artiste sensible au pittoresque d'un décor ; il voit le présent et le passé tout ensemble, et c'est pourquoi sans doute il nous révèle d'aussi saisissante façon l'esprit de ces solitudes où il a vécu des années.

R. G.

LIVRES NOUVEAUX

— LES MAÎTRES DE L'ART. — *Claus Sluter et la sculpture bourguignonne au XVe siècle*, par A. KLEINCLAUSZ. — Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, in-8°, fig., 3 fr. 50.

— LES MAÎTRES DE L'ART. — *Holbein*, par François BENOIT. — Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, in-8°, fig., 3 fr. 50.

— *Les Villes d'art célèbres. Tours et les châteaux de la Loire*, par Paul VITRY. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°, fig., 4 fr.

— *Le Musée de Rouen*, par Paul LAFOND. — Paris, Larousse, in-8°, fig., 2 fr.

— *L'Œuvre de Constantin Meunier*, par A. VERMEYLEN. — Bruxelles, G. Van Oest, un album de 13 pl., 3 fr. 50.

— *Le Panorama*. Salon 1905. — Paris, J. Tallandier, in-4°, par fascicules à 1 fr. l'un.

— *Chefs-d'œuvres d'art japonais*, par Gaston MIGEON. — Paris, D.-A. Longuet, gr. in-4°, 100 pl., 75 fr.

— *Dessins de trente artistes lyonnais du XIXe siècle*, 50 planches précédées d'une introduction et de notices biographiques, par Eugène VIAL. — Lyon, A. Rey, in-folio, 100 fr.

— *Modèles d'orfèvrerie*, dessinés et gravés par SALEMBIER. — Paris, C. Foulard, 36 pl., 60 fr. (Ouvrage terminé.)

— *La Collection Dutuit au Petit Palais des Champs-Élysées*. Texte par Georges CAIN. — Paris, Manzi, Joyant, 10 livraisons, in-folio, pl., 1.000 fr. (Ouvrage terminé.)

— *L'Architecture et la décoration aux palais du Louvre et des Tuileries*. — Paris, Librairies-imprimeries réunies, 10 livraisons de 16 pl., in-folio, 120 fr. (La 1re livraison vient de paraître.)

— *L'Œuvre de James Mac Neill Whistler*, 40 reproductions de chefs-d'œuvre du maître, réunis à l'occasion de l'exposition commémorative organisée au Palais de l'École nationale des beaux-arts. Introduction biographique et critique par M. Léonce BÉNÉDITE. — Paris, E. Lévy, in-folio, 40 pl., 75 fr.

Le gérant : H. DENIS.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

L'ART SYMBOLIQUE

A LA FIN DU MOYEN AGE

(PREMIER ARTICLE)

I



E XIIIe siècle avait cru que le monde était un immense symbole, une sorte de chiffre divin. Les astres, les saisons, l'ombre et la lumière, la marche du soleil sur un mur, le rythme des nombres, les plantes et les animaux, tout se résolvait en pensée. C'est de ce monde merveilleux qu'on eût pu dire, comme Shakespeare, qu'il était fait « de la même étoffe que nos songes ».

Telle fut bien encore la conception que les docteurs du XIVe et du XVe siècle portaient en eux. Mais ces hautes idées perdaient tous les jours un peu de leur force créatrice. Un symbolisme profond avait ordonné les figures sculptées aux portails de nos églises du XIIIe siècle. Les statues de Chartres formaient un système d'idées parfaitement liées. On ne trouvera plus rien de pareil à partir du XIVe siècle.

Certes, il se conserve encore bien des traces de l'ancien symbolisme. Les églises continuent à être orientées de l'est à l'ouest, et, jusqu'à la fin du XVe siècle, on voit, comme à Saint-Maclou de Rouen, le Jugement dernier sculpté du côté du couchant. Au XVe siècle, on se souvient encore que la froide région du nord, symbole de l'ancienne Loi, convient aux patriarches et aux prophètes, et que le Midi, symbole de la charité brûlante et de la Loi d'amour, convient aux apôtres et aux saints. C'est ainsi que s'ordonnent les vitraux de Saint-Ouen de Rouen ou de Saint-Serge d'Angers.

Le goût des oppositions symétriques ne disparaît pas. A Langres,

une statue de Moïse, offerte en 1500 à la cathédrale par un de ses chanoines, servait de pupitre au diacre qui lisait l'Évangile[1]. Le XIIIe siècle n'avait pas su faire entendre plus ingénieusement que la Loi ancienne était le support de la Loi nouvelle. Les prophètes continuaient à s'opposer aux apôtres.

Le XVe siècle même mit en honneur une opposition d'un nouveau genre. Il mit en parallèle les quatre évangélistes, non plus avec les quatre grands prophètes, comme faisait le XIIIe siècle, mais avec les quatre Pères de l'Église latine : saint Augustin, saint Jérôme, saint Ambroise, saint Grégoire le Grand[2]. L'idée est assurément moins profonde. Le XIIIe siècle voulait dire qu'il y a entre l'Ancien Testament et le Nouveau une harmonie providentielle, et que les prophètes annonçaient les mêmes vérités que les évangélistes. Le XVe siècle nous fait remarquer simplement que, de même qu'il y a quatre évangélistes, il y a quatre grands commentateurs des Évangiles et que c'est là sans doute une pensée de Dieu. L'idée peut paraître ingénieuse, mais on voit bien qu'elle n'a pas de racines profondes. On sent que c'est une pensée sur laquelle les docteurs n'ont pas travaillé pendant des siècles. Jamais, en effet, les artistes n'arrivèrent à savoir quel Père de l'Église ils devaient opposer à chaque évangéliste. A Notre-Dame d'Avioth, par exemple, saint Grégoire est rapproché de saint Luc, mais dans un vitrail de Bar-sur-Seine[3] il est rapproché de saint Jean. A Notre-Dame d'Avioth, saint Augustin est groupé avec saint Jean, mais à l'église de Souvigné-sur-Même (Sarthe), il est groupé avec saint Mathieu[4].

Les artistes aimèrent cependant à réunir saint Marc et saint Jérôme. Non pas qu'ils aient entrevu quelque parenté profonde entre le génie de l'évangéliste et celui du traducteur de la Bible, mais, tout simplement, parce qu'ils avaient tous les deux le lion pour attribut. Je les vois rapprochés au contrefort de l'église de Rue (Somme)[5], à Souvigné, dans une gravure du Maître de 1466, au portail de la cathédrale de Beauvais[6], et dans le tableau

1. *Mémoires de la Société historique et archéologique de Langres*, t. Ier (1847), p. 100.

2. Ce genre d'opposition apparaît dès le XIVe siècle, à l'autel de Notre-Dame d'Avioth.

3. Il est du XVIe siècle déjà avancé.

4. Peintures du XVIe siècle, grossièrement restaurées au XVIIe siècle. Voir *Revue historique et archéologique du Maine*, t. Ier, p. 61.

5. On n'avait pas vu encore que les huit statues du contrefort de Rue représentent les quatre évangélistes et les quatre Pères de l'Église, et non pas, comme on le répète (Guide Joanne) le pape Innocent VII, le cardinal Jean Bertrandi, etc.

6. Les évangélisles et les Pères de l'Église sculptés sur les vantaux de la porte de Beauvais sont placés sur un seul rang dans cet ordre : saint Jean, saint Mathieu, saint Marc, saint Luc, saint

de Sacchi au Louvre[1]. Encore n'est-ce pas là une règle générale. Ainsi, cette opposition nouvelle, imaginée par le xv[e] siècle, n'a ni la solidité dogmatique, ni la profondeur des rapprochements d'autrefois.

Il y a dans les derniers siècles du moyen âge un visible affaiblissement du génie symbolique. On ne trouve plus rien qui rappelle, même de très loin, la savante encyclopédie de Chartres. Le xiv[e] siècle, il est vrai, n'a créé aucun grand ensemble, et nous ne pouvons le juger que sur des détails. Mais le xv[e] siècle a élevé d'un seul jet de belles églises presque aussi richement décorées que les cathédrales du xiii[e] siècle. La façade de Saint-Vulfran d'Abbeville est une des plus magnifiques et une de celles qui ont le mieux conservé leur décoration sculpturale. Or, qu'y voit-on ? Des statues de prophètes, d'apôtres, d'évêques, de saintes, de saints, qui semblent placées au hasard. C'est en vain qu'on cherche une idée directrice, un plan : on n'en trouve point. Après avoir longtemps réfléchi sur ce singulier désordre, on en arrive à cette conclusion que beaucoup de statues ont dû être commandées aux artistes par des confréries pieuses pour la plus grande gloire de leurs saints patrons[2].

L'ordonnance des statues de saints et d'évêques, qui se voient à la façade de l'église de Saint-Riquier[3], ne m'a paru ni plus claire, ni plus instructive. La façade de la cathédrale de Troyes, qui fut élevée et décorée dans les premières années du xvi[e] siècle, quoique mieux conçue, n'offrait pourtant rien de très savant. Aujourd'hui, toutes les niches sont vides, mais les comptes de l'église nous font connaître quelques-uns des sujets qui avaient été représentés[4]. Comme une des tours était dédiée à saint Pierre et l'autre à saint Paul, on avait sculpté dans les voussures des portails l'histoire des deux apôtres. Des scènes de la Passion, qui occu-

Augustin, saint Grégoire, saint Jérôme, saint Ambroise (voir fig. 1 et 2). Il est évident que, dans la pensée de l'artiste, saint Jean correspondait à saint Augustin, saint Mathieu à saint Grégoire, saint Marc à saint Jérôme, saint Luc à saint Ambroise.

1. Dans le tableau du Louvre (1516), comme dans la gravure du Maître de 1466, saint Jérôme a près de lui le lion de saint Marc, alors que les autres Pères de l'Église sont accompagnés de l'ange de saint Mathieu, du bœuf de saint Luc, de l'aigle de saint Jean.

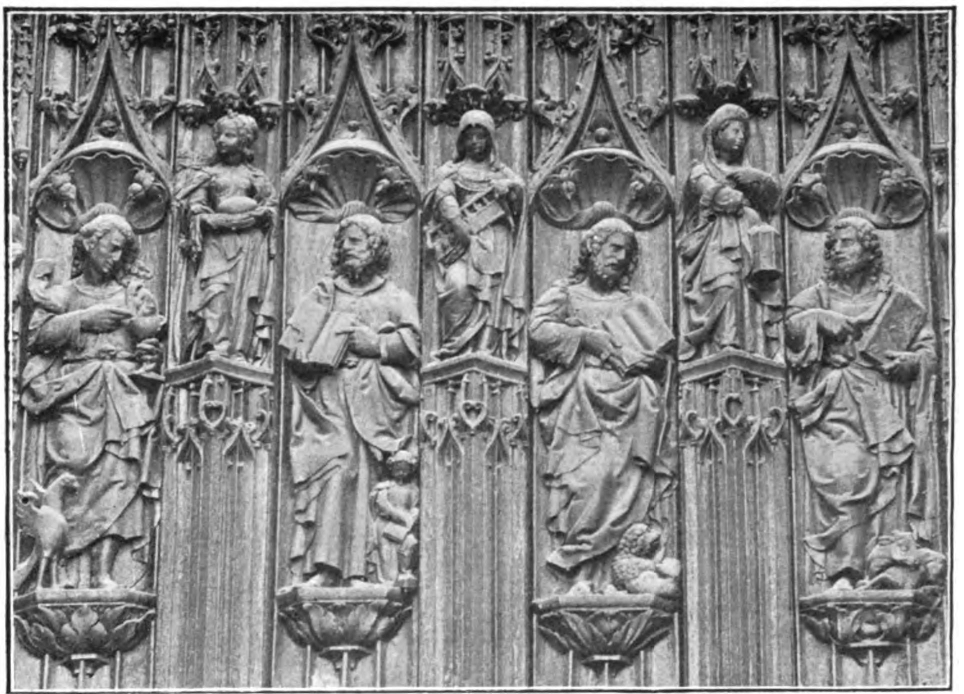
2. J'ai été heureux de voir cette hypothèse confirmée par les faits. M. E. Delignières a remarqué sous plusieurs statues des écussons, qui ne peuvent être que ceux des corporations qui en firent les frais (*Sociétés des beaux-arts des départements*, 1900, p. 288).

3. Commencée à la fin du xv[e] siècle, comme Saint-Vulfran. Cette façade de Saint-Riquier offre d'ailleurs des idées ingénieuses : par exemple au grand portail, les meneaux flamboyants du tympan deviennent les branches d'un arbre de Jessé. Mais cela n'est qu'ingénieux.

4. Voir L. Pigeotte, *Étude sur les travaux d'achèvement de la cathédrale de Troyes*. Paris, 1870, in-8°.

paient le portail central, complétaient cette décoration. Il y a au moins là une espèce d'ordre. Mais combien tout cela paraît pauvre et petitement conçu, à côté des grands ensembles dogmatiques du XIIIe siècle, qui racontaient toute l'histoire du monde !

Toutes les œuvres de la fin du moyen âge, si vastes qu'elles soient, se



Cliché F. Martin-Sabon.

FIG. 1. — SAINT JEAN, SAINT MATHIEU, SAINT MARC ET SAINT LUC.
Vantail de la porte nord de la cathédrale de Beauvais.

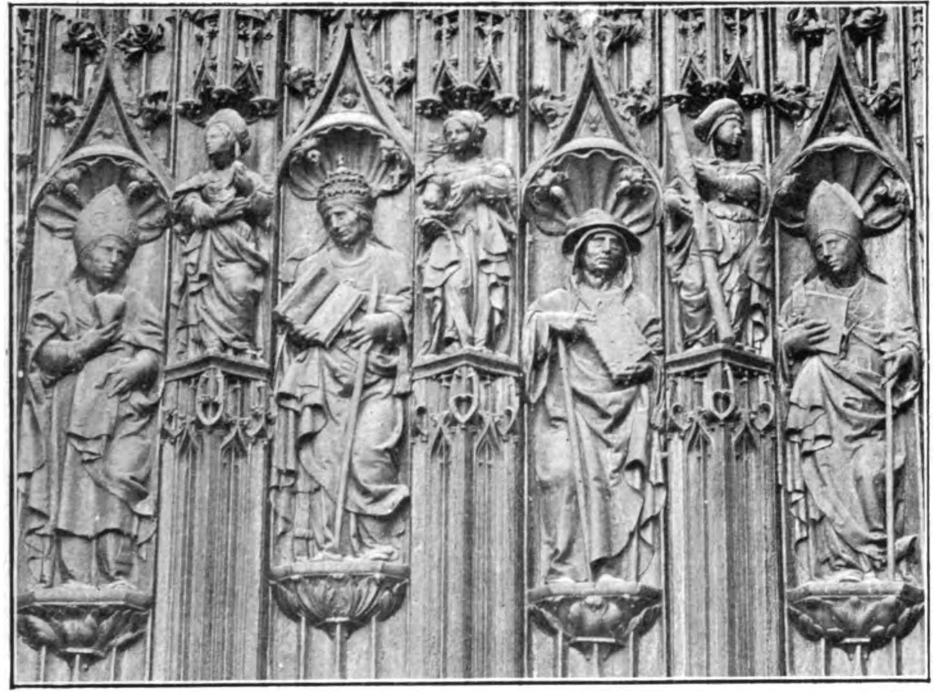
présentent comme des fragments. Ce sont des chapitres isolés, ce n'est jamais un récit complet. L'art oublie qu'il doit aux ignorants un résumé de la science universelle. Les œuvres d'art de cette époque ne témoignent plus de la puissance d'esprit des ordonnateurs, mais seulement de la piété des confréries, des particuliers[1], des rois, — et parfois de leur orgueil[2].

1. Certaines statues qui décoraient la façade de la cathédrale de Troyes avaient été données par de simples particuliers (Pigeotte, *loc. cit.*, p. 119, n° 2). S'ils donnaient la statue de leur patron, ce qui n'est pas impossible, toute idée d'ensemble disparaissait. C'est le cas à Abbeville.

2. Que l'on pense aux statues de Charles V, de Charles VI, de Bureau de la Rivière et de leurs

D'ailleurs, si l'on descend à l'examen du détail, on s'aperçoit que quelques-unes des grandes idées symboliques du XIIIe siècle sont devenues inintelligibles aux artistes. Donnons-en un ou deux exemples.

On sait que le XIIIe siècle, quand il représente la création, donne toujours à Dieu les traits de Jésus-Christ. Les théologiens, en effet, ensei-



Cliché F. Martin-Sabon.

FIG. 2. — SAINT AUGUSTIN, SAINT GRÉGOIRE, SAINT JÉRÔME ET SAINT AMBROISE.
Vantail de la porte nord de la cathédrale de Beauvais.

gnaient que Dieu avait créé le monde par son Verbe. Telle était bien encore la doctrine de l'École au XIVe et au XVe siècle, mais elle n'arrivait pas jusqu'aux artistes, qui, dès le temps de Charles V, l'ignoraient profondément. Rien n'est plus curieux que d'étudier le type du Créateur dans les Bibles historiales de la Bibliothèque nationale, qui vont des premières années du XIVe siècle jusqu'au milieu du XVe, et forment une suite ininterrompue. Jusque vers 1350, c'est le Verbe, c'est Jésus-Christ, qui crée le monde[1]. Mais

saints protecteurs, au flanc nord de la cathédrale d'Amiens. Voilà une forme de la vanité que le XIIIe siècle ne connut pas.

1. Bibl. nat., mss. franç. 8, f° 10.

alors on voit soudain apparaître un grand vieillard qui mesure la terre avec un compas et lance dans le ciel le soleil et les étoiles[1]. Certes, ce Dieu aux cheveux blancs, à la longue barbe blanche, a sa grandeur (fig. 3 et 4). Il est l'Ancien des jours. Les siècles ont passé en laissant sur sa tête un peu de cendre. Déjà on pressent le formidable vieillard du plafond de la Chapelle Sixtine. Mais n'est-il pas vrai que les artistes qui l'ont imaginé avaient perdu toute intelligence de l'ancienne théologie?

On sait quel monde de pensées éveillait dans l'esprit des théologiens du XIIe et du XIIIe siècle les quatre animaux évangéliques. Pour eux ce sont à la fois des symboles de Jésus-Christ, des symboles des évangélistes et des symboles de l'âme chrétienne[2]. Les vieux sculpteurs romans et gothiques s'associèrent à ces graves pensées et donnèrent aux quatre animaux une figure étrange et mystérieuse qui participe encore de la vision et du rêve. Au premier regard que nous jetons sur le tympan de Moissac, nous sommes avertis que ces animaux merveilleux sont des symboles ou les signes d'une écriture sacrée.

Que l'on ouvre maintenant les manuscrits de la deuxième partie du XIVe et du XVe siècle tout entier, on y trouvera fréquemment les quatre animaux. Mais comme ils ont peu de style! et comme on sent bien qu'aucune grande pensée ne conduit plus la main de l'artiste! Dès le temps de Charles V, les miniaturistes ne savaient plus, évidemment, que les quatre animaux symbolisaient la naissance, la mort, la résurrection, l'ascension de Jésus-Christ, ainsi que les divers aspects de la vie chrétienne. Ils se contentaient de les associer aux évangélistes, comme des attributs commodes et très propres à les faire reconnaître. Ils mettaient un aigle près de saint Jean, comme ils mettaient un lion près de saint Jérôme ou un porc près de saint Antoine. Dès lors, le lion, l'aigle, le bœuf n'ont plus rien de surnaturel. Ce sont d'honnêtes animaux fort ressemblants, couchés aux pieds de leurs maîtres comme des chiens familiers. Parfois même le bœuf et le lion poussent la complaisance jusqu'à servir de pupitres à saint

1. Bibl. nat., mss. franç 5, f° 5 et 6 (vers 1350), mss. franç. 22912, f° 2 v° (enluminé de 1371 à 1375); mss. franç. 3, f° 5 et suiv. (fin du XIVe siècle); mss. franç. 9, f° 4 et 5 (commencement du XVe siècle); mss. franç. 15393, fol° 3 (commencement du XVe siècle); mss. franç. 247, f° 3 (commencement du XVe siècle). Ce sont les premières pages du Josèphe de Fouquet qui sont antérieures à Fouquet.

2. Pour tout cet ensemble d'idées, on me permettra de renvoyer à mon livre, *l'Art religieux du* XIIIe *siècle*, liv. Ier.

Luc et à saint Marc, qui écrivent l'Évangile sur leur dos. Quant à l'aigle, il porte suspendu au cou un encrier et le présente docilement à la plume de saint Jean[1] (fig. 5 et 6). Nous voilà loin de la vision d'Ézéchiel. Ce réalisme bourgeois ne laisse plus de place au rêve[2]. Il est clair que, dès le milieu du XIVe siècle, les artistes avaient perdu toute intelligence des anciens symboles. Nous avons montré ailleurs[3] comment, sous l'influence du théâtre, les événements de la vie de Jésus-Christ avaient dépouillé le vieil appareil dogmatique et se présentaient maintenant avec la simplicité de l'histoire. L'art descend de la région des idées pures dans celle des sentiments. De plus en plus il cesse d'être l'auxiliaire de la théologie.



Fig. 3. — Dieu créant la femme.
Ms. lat. 9471 de la Bibliothèque nationale, f° 9.

II

Il y avait cependant une grande idée symbolique qui ne pouvait disparaître. C'était celle d'une harmonie préétablie entre l'Ancien et le Nouveau Testament. N'était-ce pas, aux yeux des Pères, une des preuves les plus fortes de la religion chrétienne?

1. On trouve cela cent fois dans les livres d'Heures. Les exemples les plus anciens que je connaisse sont (Bibl. nat.), le manuscrit latin 924, f° 17 et suiv. (fin du règne de Charles V, je crois); le manuscrit latin 18026 est un peu postérieur. A partir du XVe siècle, les exemples sont trop nombreux pour être signalés. Je relève à ce propos, dans un volume du *Congrès archéologique* (Morlaix, Brest, 1896) cette singulière affirmation que l'encrier tenu par l'aigle est un motif breton. Les quelques exemples qu'offre la Bretagne sont tous d'une basse époque.

2. Les évangélistes eux-mêmes deviennent fort prosaïques. Ils sont representés sous la figure de notaires coiffés de bons bonnets fourrés et enveloppés dans de confortables pelisses.

3. *Gazette des Beaux-Arts*, 1904.

Dès les premiers temps, l'art avait donc exprimé ces divines consonnances. On sait avec quelle ampleur le XIII[e] siècle avait traduit la pensée des théologiens. On se souvient qu'à Chartres, les artistes n'ont jamais représenté un prophète, un patriarche, un roi de Juda, sans penser à Jésus-Christ.

Si peu théologiens que fussent les artistes du XV[e] siècle ils n'ignoraient pas, eux non plus, que la Bible est une perpétuelle figure de l'Évangile. Les oppositions consacrées reparaîtront donc souvent encore au XV[e] et même au XVI[e] siècle. Mais si l'on étudie avec attention ces œuvres qui paraissent profondes, on s'aperçoit qu'elles se ressemblent toutes. Loin d'être le fruit de l'enseignement des théologiens ou de l'étude des anciens commentateurs, elles ne sont que des copies presque machinales d'originaux qui remontent au XIII[e] siècle. Cette imitation servile, d'où la pensée semble absente, atteste l'impuissance du XV[e] siècle à vivifier les anciens symboles. C'est ce qu'il importe d'établir ici.

Quand on ouvre, à la Bibliothèque nationale, la belle Bible moralisée qui fut enluminée vers 1400 pour un grand seigneur inconnu[1], on y remarque des miniatures d'un symbolisme subtil, bizarre, et qui semble, à première vue, tout nouveau. Jamais les vitraux et les bas-reliefs de nos cathédrales du XIII[e] siècle ne nous ont montré rien de tel. Chaque fait de l'Ancien et du Nouveau Testament est interprété comme une allégorie morale, ou mieux comme une révélation d'un des aspects du monde moral.

Une miniature nous montre Dieu créant les reptiles, les oiseaux, les poissons. En pendant, une autre miniature représente des paysans qui bêchent la terre, des moines qui méditent, un roi sur son trône. Quel rapport y a-t-il entre ces deux scènes ? — Une inscription nous l'apprend. Les reptiles symbolisent les hommes qui sont nés pour les choses de la terre et que les théologiens appellent « les actifs ». Les oiseaux, au contraire, sont les hommes qui vivent les yeux tournés vers le ciel, « les contemplatifs ». Les grands poissons qui dévorent les petits sont les puissants de ce monde (f° 1 v°). Ainsi s'explique la miniature symbolique qui accompagne la scène de la création.

1. Mss. franç. 166. Ce grand seigneur n'eut pas le plaisir de voir son livre terminé, car on y travaillait encore à la fin du XV[e] siècle. Plusieurs miniaturistes, dont deux sont exquis, s'y appliquèrent pendant au moins quatre-vingts ans et ne réussirent pas à l'achever.

Plus loin nous rencontrons la lutte de Jacob et de l'ange (f° 10). En regard, une miniature représente un moine à genoux devant Jésus-Christ, pendant qu'un gentilhomme, indifférent à la présence de Dieu, s'apprête, le faucon sur le poing, à partir pour la chasse, et qu'une jeune femme se contemple dans son miroir. Un commentaire établit un rapport entre les deux scènes. L'ange qui lutta avec Jacob et lui toucha le nerf de la cuisse, c'est Dieu qui touche le cœur de l'homme et l'emplit du mépris de la chair et du monde. Tel est ce moine qui méprise les vanités du siècle et s'agenouille devant Jésus-Christ (fig. 7).



Fig. 4. — Dieu parlant a Adam et Ève.
Ms. lat. 9471 de la Bibliothèque nationale, f° 7.

Ces deux exemples suffiront à faire comprendre la méthode de l'auteur. La Bible lui apparaît comme une vaste allégorie morale.

Ce curieux livre n'est pas unique. On en peut citer plusieurs autres qui sont absolument identiques ou qui n'en diffèrent que par des nuances. Le plus célèbre est la Bible moralisée qui, en 1404, faisait partie de la bibliothèque des ducs de Bourgogne[1]. On ne peut feuilleter ce beau manuscrit sans penser que le tragique Jean sans Peur en a tourné les pages et a peut-être été édifié par les belles harmonies morales que lui faisait entrevoir le commentaire[2].

Un observateur superficiel pourrait juger, sur ces exemples, que le

1. Bibl nat., mss. franç. 167. Le livre est des environs de 1400.
2. Vers 1390 ou 1400, un artiste inconnu enlumina pour la famille de Rohan un admirable livre d'Heures (Bibl. nat., mss. latin 9471), qui offre dans ses marges des allégories analogues.

vieux génie symbolique du moyen âge, loin de mourir au xv[e] siècle, se renouvelle et rajeunit. Il n'en est rien pourtant. Ce symbolisme moral, un peu étrange, qui peut paraître une nouveauté, n'en est pas une. Les miniaturistes du xv[e] n'ont fait que copier, et copier servilement, les miniaturistes du xiii[e] siècle. Ces subtiles allégories ont été inventées dans la première partie du xiii[e] siècle par un moine, qui était vraisemblablement un dominicain. Son livre où tout parle des devoirs de la vie monastique, était évidemment destiné aux religieux de son couvent. La Bibliothèque nationale, l'Université d'Oxford et le Musée britannique se partagent les fragments du manuscrit type d'où les autres dérivent[1]. C'est un recueil de miniatures de la première partie du xiii[e] siècle, où le symbole moral est rapproché du fait. Un commentaire explique tous ces mystères qu'assurément personne ne s'aviserait de deviner.

Il ne faut donc pas parler, à propos de cette famille de manuscrits, du génie symbolique du xv[e] siècle. Nos miniaturistes copiaient, rien de plus. Il est vrai qu'ils copiaient avec charme. Les scènes encore hiéroglyphiques du xiii[e] siècle deviennent de petits tableaux de genre fort aimables. Dans le manuscrit français 166, la partie qui date du commencement du xv[e] siècle est d'un art exquis. Ces froides allégories morales s'animent et deviennent des scènes vivantes, parfois voluptueuses. L'artiste met une complaisance marquée à représenter le péché. Le bon apôtre fait semblant d'imiter, mais il substitue tout doucement à la formule son expérience. Plus d'une de ses fines peintures eût scandalisé le grave auteur du xiii[e] siècle. Au fond, ces artistes du xv[e] siècle étaient de plus en plus étrangers à l'esprit de leur modèle.

Mais n'est-ce pas prononcer un peu vite ? Est-il permis, sur l'examen de quelque miniatures, d'affirmer que le xv[e] siècle n'eut pas le génie du symbole ?

Si les manuscrits ne nous donnent rien, ne peut-on pas trouver ailleurs des œuvres symboliques vraiment nouvelles ? Voici, par exemple, les incomparables tapisseries de la Chaise-Dieu[2]. Toutes les scènes de la

1. Bibl. nat., mss. latin 11560; bibliothèque de l'Université d'Oxford, mss. 270 b du fonds Bodléien; Musée britannique, mss. 1.526, 1.527 du fonds Harléien. M. Léopold Delisle a parfaitement expliqué cette filiation dans l'*Histoire littéraire de la France*, t. XXXI, p. 216.

2. Elles furent données en 1518 par Jacques de Saint-Nectaire, mais elles ont probablement été commencées dès 1492. C'est à cette date que Jacques de Saint-Nectaire devint abbé de la Chaise-Dieu.

vie de Jésus-Christ y sont mises en rapport avec deux événements de l'Ancien Testament et avec quatre textes prophétiques. Le XIIIe siècle lui-même n'a rien produit, en ce genre, de plus complet, ni de plus riche. Et ce qu'il y a de plus remarquable, c'est que plusieurs de ces rapprochements symboliques semblent nouveaux et tout à fait étrangers à la tradition. Par exemple, en regard du Massacre des Innocents, on voit, d'un côté, Saül faisant tuer tous les prêtres qui avaient accueilli David, de l'autre, Athalie faisant, pour régner, égorger ses petits-fils. En regard de l'Entrée de Jésus-Christ à Jérusalem, on voit, d'une part, David vainqueur rapportant la tête de Goliath, et, de l'autre, le prophète Elisée accueilli triomphalement aux portes de la ville. Ces figures, ainsi que plusieurs autres, ne se rencontrent jamais dans nos cathédrales du XIIIe siècle. Peut-on dire que l'artiste qui a choisi ces sujets et ordonné ces œuvres complexes avait perdu le sens des symboles?



FIG. 5. — SAINT LUC.
Ms. fr. 924 de la Bibliothèque nationale, f° 17.

Les tapisseries de la Vie de la Vierge à la cathédrale de Reims[1] sont peut-être plus extraordinaires encore. Les passages de l'Ancien Testament qui sont mis en rapport avec les événements de la vie de Marie sont parfois si bizarres, si éloignés du fait préfiguré, qu'on se demande comment l'artiste a pu avoir l'idée d'en faire des symboles.

On voit, par exemple, dans la tapisserie consacrée à la Présentation

1. Les tapisseries de Reims paraissent tout à fait contemporaines de celles de la Chaise-Dieu.

de la Vierge au Temple, des pêcheurs qui retirent de leurs filets une table d'or. Le Lévitique raconte qu'ils en firent hommage au temple du Soleil. La Fuite en Égypte est commentée par deux épisodes : d'un côté, on voit Jacob renvoyé par son père à Laban, de l'autre David descendant d'une fenêtre par une corde pour échapper à Saül. N'est-il pas naturel de penser que ces curieux rapprochements ont été imaginés par le XVe siècle? Loin d'être étrangers au symbolisme, ces artistes semblent possédés de la plus furieuse manie symbolique.

Mais ce ne sont là que des apparences. J'y ai été trompé longtemps. Mais j'ai fini par découvrir que rien de tout cela n'était original. Les tapisseries de la Chaise-Dieu et les tapisseries de Reims ont été ordonnées d'après deux recueils symboliques, dont l'un, la *Bible des pauvres*, remonte à la fin du XIIIe siècle, et dont l'autre, le *Speculum humanæ Salvationis*, est des premières années du XIVe. C'est à ces deux livres que les artistes du XVe et du XVIe siècle doivent tout ce qu'ils savent des anciens symboles. Ils en copient purement et simplement les dessins en les rajeunissant. Nous allons voir que toutes les œuvres figuratives de la fin du moyen âge ne sont que des arrangements de ces vieux originaux.

La *Bible des pauvres* et le *Speculum humanæ Salvationis* ont eu une si grande influence sur l'art, qu'il est nécessaire d'en dire ici quelques mots.

La *Bible des pauvres* n'est pas autre chose qu'un recueil d'images que l'on rencontre pour la première fois à la fin du XIIIe siècle. Il remonte probablement un peu plus haut. L'artiste y raconte la vie de Jésus-Christ à la manière du XIIIe siècle, c'est-à-dire en développant longuement l'Enfance et la Passion, et en supprimant, ou à peu près, la vie publique. L'œuvre se termine non pas par l'Ascension, mais par le second avènement du Christ, c'est-à-dire par le Jugement dernier.

Chaque scène de la vie de Jésus-Christ est mise en rapport avec deux faits de l'Ancien Testament qui en sont les figures. En même temps, quatre prophètes, disposés dans des médaillons, déroulent des banderoles et font entrevoir, à mots couverts, tous les mystères de l'Évangile. Un texte très court explique chacune des figures de l'Ancien Testament.

Il est clair qu'ici le texte est peu de chose et qu'un pareil livre est fait pour parler aux yeux.

Le plus ancien manuscrit connu de la *Bible des pauvres*, celui du

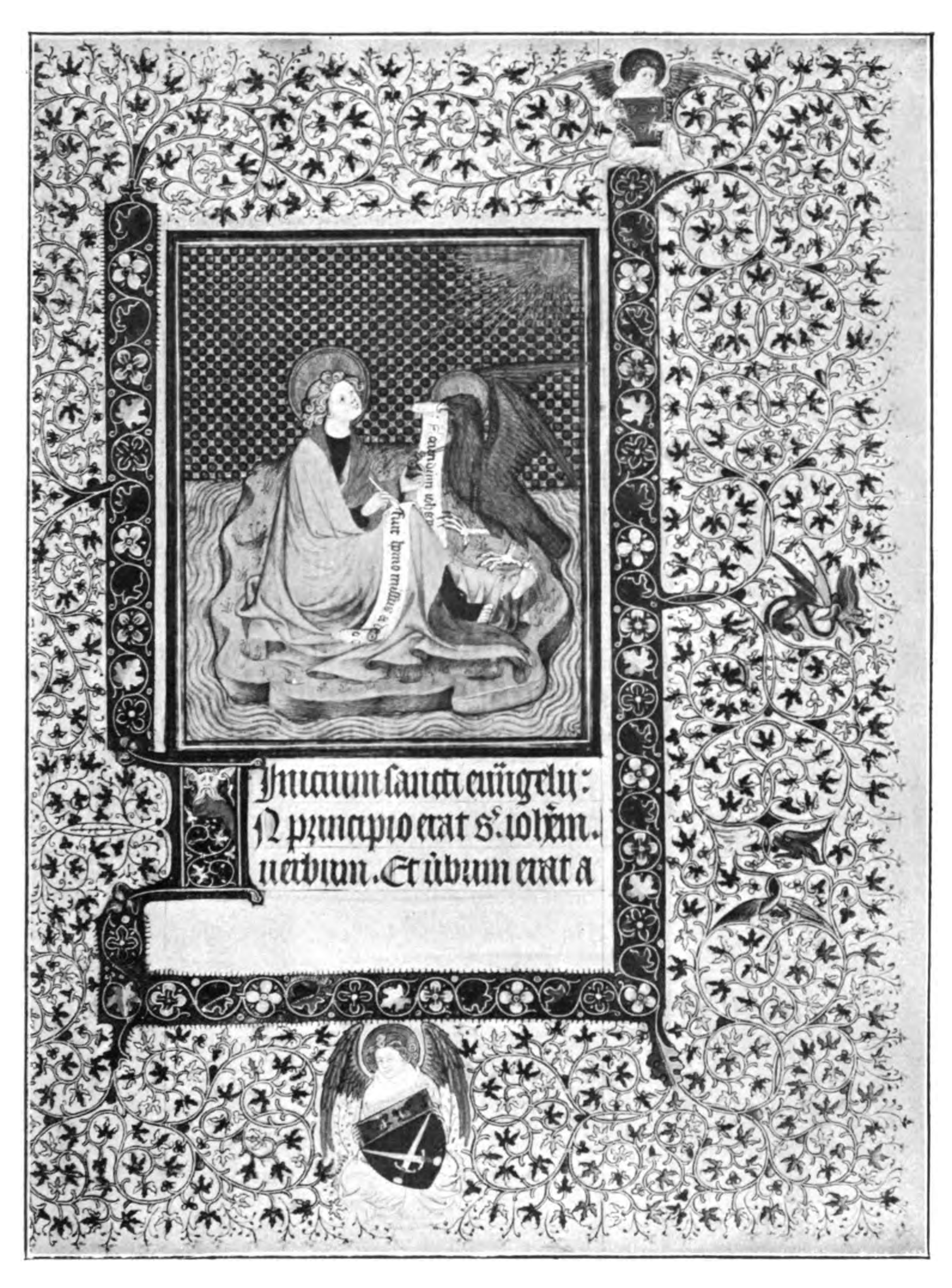


Fig. 6. — Saint Jean l'Évangéliste.

Miniature du Ms. fr. 924, de la Bibliothèque nationale (f° 19).

monastère de Saint-Florian, en Autriche[1], est des environs de 1300. Longtemps l'ouvrage n'eut aucun titre. Il ne prit le nom de *Bible des pauvres* qu'à une date assez tardive[2]. Ce nom, d'ailleurs, est fort ancien, puisqu'on le rencontre dès le XIIIe siècle, mais alors il s'appliquait à des abrégés de la Bible qui n'ont aucun rapport avec le livre que nous étudions.

On a pensé que la *Bible des pauvres* avait été imaginée en Allemagne. C'est en Allemagne, en effet, ou en Autriche, qu'on en a découvert les plus anciens manuscrits[3]. Mais si c'est là une présomption, ce n'est pas une preuve. Je ne vois même pas qu'on ait établi que ces manuscrits trouvés en Allemagne soient allemands. Si j'en puis juger par les reproductions que j'en ai vues, je les croirais volontiers imités d'un prototype français.

D'ailleurs, tant que la *Bible des pauvres* s'est présentée sous la forme d'un manuscrit, elle n'a eu que peu d'action sur l'art. Elle ne devint populaire et elle ne fut adoptée par les artistes que le jour où une édition xylographique en multiplia les exemplaires[4].

Quand parut la première édition xylographique de la *Bible des pauvres ?* Il est difficile de le dire avec précision. Cependant, les costumes des personnages semblent indiquer une époque assez voisine du milieu du XVe siècle. Il est encore plus difficile de désigner le pays où les planches du livre furent dessinées et gravées. On les a crues tour à tour allemandes, flamandes, hollandaises. On commence à soupçonner qu'elles pourraient bien être françaises. M. Schreiber, l'historien des origines de la gravure, fit longtemps la part petite à la France[5]. Il est maintenant amené à reconnaître que les planches de la *Bible des pauvres* ressemblent à certaines gravures sur bois dont l'origine française semble évidente[6]. Peut-être

1. Et non celui de la bibliothèque de Constance, comme l'avaient cru Laib et Schwarz, *Biblia pauperum*. Fribourg-en-Brisgau, 1896.

2. Ce titre apparaît sur le manuscrit de Wolfenbütel, mais il a été ajouté après coup.

3. Ils ont été étudiés d'abord par Heider, dans *Iahrbuch der K. K. Centralcomission* (Vienne, 1861, t. V); puis par Schreiber dans la préface de la *Biblia pauperum*, publiée par Paul Heitz (Strasbourg, 1903). Schreiber a étudié et classé trente-trois manuscrits de la *Bible des pauvres*. Son travail est très intéressant. On voit l'iconographie et la disposition des scènes se modifier peu à peu et se rapprocher du type qui a été adopté dans les premières éditions xylographiques.

4. On sait que ce qui caractérise les éditions xylographiques, c'est que le dessin et le texte sont gravés sur la même planche de bois.

5. Voir Schreiber, *Manuel de l'amateur d'estampes* (Berlin, 1891-1900).

6. Préface de la *Biblia pauperum* éditée par Heitz. M. Bouchot a revendiqué les droits de la France dans un remarquable livre encore trop peu connu : *Les deux cents Incunables xylographiques du département des Estampes* (Paris, 1903).

sera-t-il possible un jour d'affirmer que l'édition xylographique de la *Bible des pauvres* est née en France.

Le *Speculum humanæ Salvationis* est un peu moins ancien que la *Bible des pauvres*. Une note qu'on rencontre dans plusieurs manuscrits[1] nous apprend que « le livre appelé *Speculum humanæ Salvationis* est une compilation nouvelle, éditée en 1324 par un auteur qui a voulu taire son nom par humilité[2] ». L'auteur est donc un homme qui a grandi à la fin du XIII[e] siècle et qui participe encore à son esprit. Renchérissant sur ses devanciers, il oppose à chaque fait de la vie de la Vierge et de la vie de Jésus-Christ, non pas deux, mais trois figures empruntées à l'Ancien Testament. L'Annonciation, par exemple, est symbolisée par le Buisson ardent, la Toison de Gédéon et la Rencontre de Rébecca et d'Éliézer. Comme il n'est pas toujours facile de trouver dans l'Ancien Testament trois passages vraiment caractéristiques, qui puissent se rapporter tous les trois, avec une égale vraisemblance, à chaque fait évangélique, l'auteur s'est trouvé plus d'une fois dans l'embarras. Il avait promis plus qu'il ne pouvait tenir. De là maint rapprochement forcé que la tradition des Pères ne saurait autoriser.



FIG. 7. — MINIATURE INTERPRÉTANT LE SENS SYMBOLIQUE DE LA LUTTE DE JACOB AVEC L'ANGE.
Ms. fr. 176, de la Bibliothèque nationale, f° 10.

1. Notamment Bibl. nat., mss. latin 9587.

2. « Incipit prohemium cujusdam nove compilationis edite sub anno millesimo CCCXXIV. Nomen nostri auctoris humilitate siletur et titulus sive nomen operis est *Speculum humanæ Salvationis* ». C'est donc bien vainement que des manuscrits postérieurs attribuent le livre à Ludolphe le Chartreux ou à Vincent de Beauvais. On a prononcé aussi, sans raison, sur la foi de Tritenheim, le nom de Conrad d'Alzheim.

Le *Speculum humanæ Salvationis* est, comme la *Bible des pauvres*, un livre d'images; le texte, pourtant, y tient une plus grande place. Un long commentaire en prose assonancée accompagne chaque scène figurative et en donne le sens[1]. Les miniatures pourraient disparaître, le livre conserverait quelque chose de son intérêt. Et, en effet, il existe des manuscrits du *Speculum humanæ Salvationis* qui ne sont pas illustrés. Il est bien évident, néanmoins, que c'est par ses miniatures que le livre a séduit[2].

Ce sont ces miniatures qu'a reproduites librement le graveur inconnu qui donna, un peu après le milieu du xve siècle, la première édition, moitié xylographique, moitié imprimée, du *Speculum*[3]. Le livre eut un grand succès. Ce qui le prouve, c'est qu'il transforma la *Bible des pauvres* elle-même. Les premières éditions de la *Bible des pauvres* ne se composaient, en effet, que de quarante planches. Vers 1470 ou 1480, il en parut une édition en cinquante planches[4]. Or les dix planches nouvelles, consacrées à la Vie de la Vierge et à quelques épisodes de la Vie de Jésus-Christ, sont des emprunts faits au *Speculum*.

Il reste à prouver que les œuvres symboliques du xve siècle ont été inspirées par ces deux modèles. Rien ne sera plus facile.

ÉMILE MALE

(A suivre.)

1. Il est à noter que les prophètes et les textes prophétiques manquent dans le *Speculum humanæ Salvationis*, sauf dans celui de la Bibliothèque de Bruxelles.

2. Les manuscrits du *Speculum humanæ Salvationis* sont très nombreux. Je citerai à la Bib. nat. : mss. latin 511, 512, 9584, 9585, 9586; mss. franç, 188, 400, 460, 6275. Il est encore impossible de savoir si le livre a été composé en France ou ailleurs.

3. Voir Dutuit, *Manuel de l'amateur d'estampes*, t. I, p. 209.

4. C'est l'édition qui vient d'être publiée par MM. Heitz et Schreiber, d'après l'exemplaire unique de Paris.





LES GRAVEURS DEMARTEAU

GILLES ET GILLES-ANTOINE

(1722-1802)

D'APRÈS DES DOCUMENTS INÉDITS

I



ES Demarteau ont, de notre temps, un regain de popularité ; ils le doivent beaucoup plus aux peintres dont ils ont interprété les œuvres qu'à eux-mêmes. L'invention de la gravure « en manière de crayon », dont on fait volontiers honneur au premier, Gilles Demarteau, est en réalité due à un graveur lorrain, nommé François. Cochin, secrétaire perpétuel de l'Académie, a, dans une lettre adressée à François, précisé les choses ; il était l'ami de Demarteau, nul doute qu'il eût rendu à celui-ci sa part de gloire, s'il eût été réellement le premier en date.

Tout récemment, le Comité de l'exposition des Primitifs français obtenait de M. Paul Demarteau, ingénieur des chemins de fer autrichiens à Goritz, et l'un des derniers descendants des Demarteau, un album de croquis dans sa reliure d'origine, provenant de la succession de Gilles-Antoine, neveu et successeur de Gilles Demarteau. L'album fut ensuite offert au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale. Mais, je dois l'avouer,

cette acquisition ne fut pas faite sans intention. Après avoir démontré ailleurs que les liégeois du xive siècle, descendus à Paris, y étaient venus, moins pour y apporter leur art que pour s'y instruire, il n'était point inutile de prouver que les liégeois du xviiie siècle, après quatre siècles révolus, continuaient le mouvement, et, une fois établis, ne nous quittaient plus.

Que pourrait-on invoquer de vraisemblable en l'honneur de Gilles Demarteau, né à Liège, fils d'un graveur armurier, Henri Demarteau, et d'Anne de Lincez ? Lorsqu'il aborde à Paris, il a moins de vingt ans. Il est du 19 janvier 1722, et en 1746, le 12 mars, il reçoit la maîtrise chez nous. Pour être maître, il faut avoir été apprenti longtemps ; le petit liégeois, comme d'ailleurs son frère Joseph, a été à l'atelier du graveur de La Colombe. Il y a gros à parier que ni l'un ni l'autre des deux frères n'ont fourni à la pratique française beaucoup de secrets. Ce sont des élèves, comme, quatre cents ans auparavant, les sculpteurs royaux Pépin de Huy et Hennequin de Liège. D'ailleurs, leurs œuvres sont là ; elles sont une démonstration péremptoire en faveur de leur soumission complète à l'esthétique parisienne. Gilles Demarteau et son frère Joseph auront beau correspondre avec leurs parents restés au pays, conserver des rapports étroits avec leurs autres frères, Martin et Henri, et leur sœur Anne, mariée au sieur Du Château, eux s'installent chez nous, y prennent leurs quartiers définitifs par des unions avec des filles de graveurs parisiens. Joseph, associé de de La Colombe, épousera Marie-Anne Charpentier, sœur du graveur François Charpentier ; Gilles, le plus célèbre des deux, aura deux femmes : Catherine-Élisabeth Mathieu, parente du buriniste Mathieu, et Marie-Jeanne Darremont. Son domicile est rue de la Pelleterie, paroisse Saint-Jacques-de-la-Boucherie, à l'enseigne de la Cloche. C'est là qu'il fera toute sa carrière de graveur français, interprète de Boucher, de Huet, de Leprince, de Fragonard et de Cochin. C'est là qu'il mourra, le 31 juillet 1776, après fortune faite, sans enfants de ses deux femmes, laissant son héritage entier à son neveu, filleul et élève, Gilles-Antoine, fils de son frère Joseph.

Ce Joseph n'eut pas que cet enfant; on lui en sait trois autres, dont l'un, Jacques-Marie-Alexandre, devint architecte à Paris; dont l'autre, Antoine-Joseph, dut à la libéralité de l'oncle Gilles de pouvoir s'établir orfèvre. Un troisième, une fille, se maria vers 1776.

Gilles-Antoine, successeur de son oncle, épousa la fille du graveur

Jacques Aliamet, comme nous le dirons; il eut des enfants devenus sujets autrichiens, et c'est de son arrière-petit-fils que nous tenons l'album de croquis.

II

Par le testament olographe[1] de Gilles Demarteau, écrit le 11 mai



PORTRAIT D'ENFANT.
Album de croquis de Gilles Demarteau (f° 2).

1776, nous avons lieu d'estimer que le séjour à Paris lui avait été favorable. A peine âgé de 55 ans, l'artiste laisse une véritable fortune à son neveu Gilles-Antoine, « son fillot et élève » qui, d'ailleurs, en profitera, dès l'année suivante, en épousant Philippine Aliamet et en achetant, moyennant 43.500 livres, l'immeuble de la rue du Cloître-Saint-Benoît, où il s'installera définitivement. En outre de ce legs général à son neveu,

1. Déposé à Paris chez Me Donon, notaire, 9, rue de Villersexel. Me Donon est le successeur médiat de Me Boutet, notaire de Gilles Demarteau.

Gilles Demarteau donnait 2.000 livres à son frère, Martin Demarteau, à Liège; 4.000 à Henri Demarteau, son autre frère, et 6.000 à leur sœur, Anne, femme Du Château. Il stipulait que dans le cas où ces héritiers réclameraient un inventaire ils perdraient la moitié des sommes indiquées. Le sieur Bercher-Dauberval, pensionnaire du Roi, était nommé exécuteur testamentaire, et recevait, à titre de remerciement anticipé, une paire de flambeaux en argent estimés 600 livres. Un codicille[1] donnait à Anne Gabelle, la gouvernante, 6.000 livres, un lit et la tapisserie de la chambre à coucher, plus six couverts en argent. Des sommes variables étaient réparties entre divers : Jean Lavigne, son « premier garçon », recevait 1.000 livres; Arnould, le second, 600 livres; le troisième, qui n'est pas nommé, 200 livres; Marie Demarteau, nièce de Gilles, qui allait se marier, touchait 3.000 livres en faveur de ce mariage, et son frère Antoine, 1.500 livres « pour se faire recevoir maistre orpheuvre ».

Le 6 septembre 1776, à la requête de la dame Anne Charpentier, tutrice légale de ses enfants mineurs, dont était Gilles-Antoine Demarteau, on procéda à l'inventaire des biens mobiliers de Gilles Demarteau, en son hôtel, rue de la Pelleterie, paroisse Saint-Jacques-de-la-Boucherie. C'est ici surtout que nous avons loisir de surprendre dans sa vie très large, presque opulente, le graveur du Roi, Gilles Demarteau.

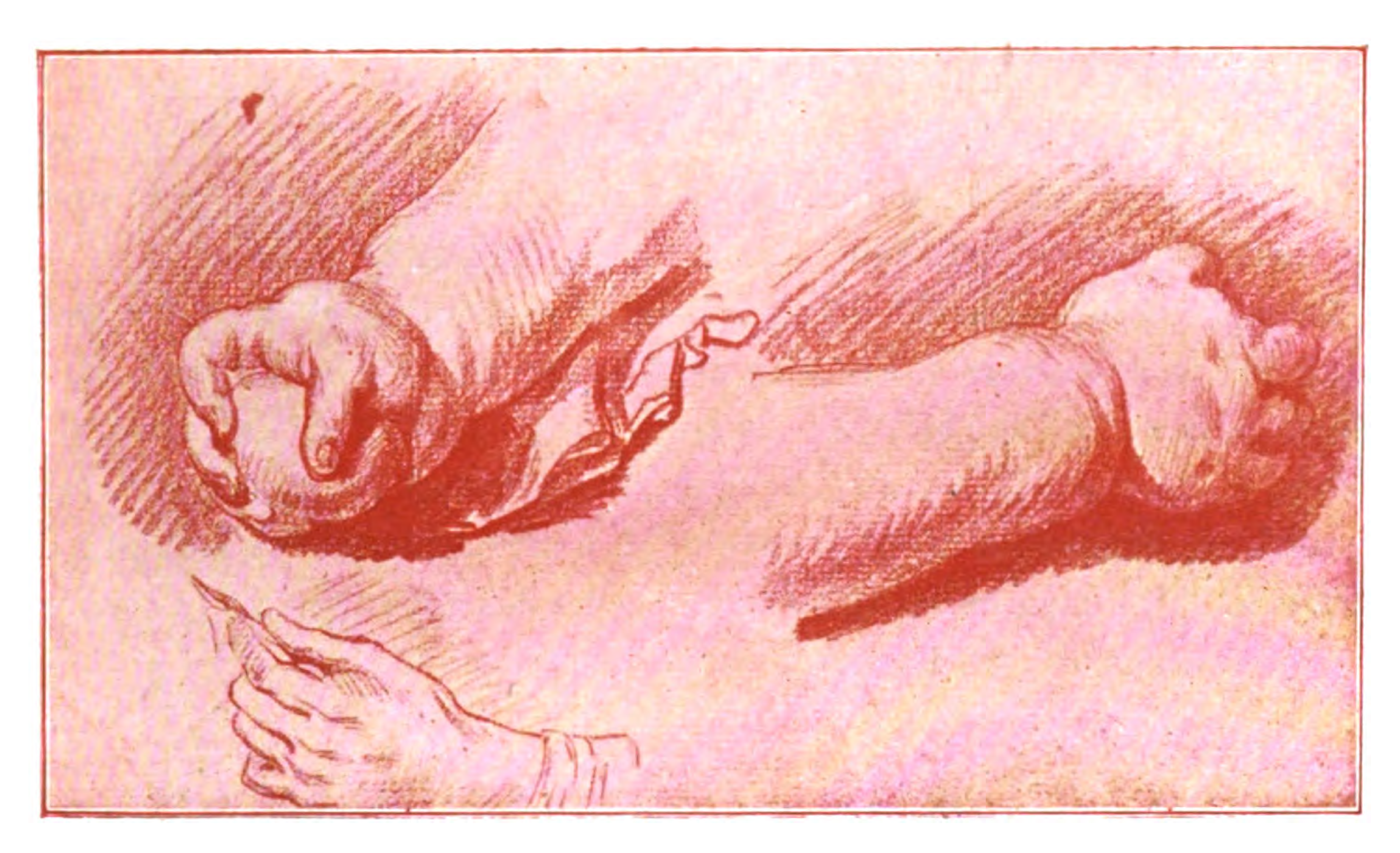
Bien que liégeois, Demarteau boit du vin de Bourgogne; il a des meubles de Boulle, entre autres une bibliothèque; il a une pendule d'Herbault, de l'argenterie nombreuse, des meubles tels qu'armoires et commodes, des habits très soignés, prisés la grosse somme de 350 livres. Il a des boîtes d'or, une avec le portrait du peintre Boucher, par l'émailleur Courtois, deux tabatières avec portraits de femme, une montre d'or à répétition, portant le n° 217, exécutée par Herbault, une autre de Vitrolles. L'argenterie est variée, mais ce qui est particulièrement intéressant pour nous, ce sont les objets d'art, les tableaux surtout, qu'on trouve mentionnés en diverses chambres. Ces tableaux sont expertisés par le sieur Jean-Baptiste Piauger, choisi par Dauberval.

Demarteau possède quatre tableaux, peints par Eisen le père, estimés 36 livres; deux autres, ovales, par Boucher le père, et deux représentant des singes, par Peirotte, sont prisés 60 livres. Un *Lycurgue*, monté sous

1. Le codicille est du même jour que le testament.

verre dans une bordure de bois doré, vaut 12 livres[1]. Deux autres semblables sont mentionnés. Il a la gravure du *Père de famille* d'après Greuze, *le Calme* et *la Tempête* d'après Joseph Vernet, les *Baigneuses* d'après le même, *le Silence*, de Greuze, *les Musiciens ambulants*, gravés par Wille, et trois petits dessins à la pierre noire.

Ses œuvres personnelles imitant le crayon rouge sont en nombre : 550 épreuves d'académies, 250 livres 19 sous; 536 épreuves de sujets allégoriques, 234 livres 10 sous; 420 sujets académies, allégories, paysages,



ÉTUDES DE MAINS.
Album de croquis de Gilles Demarteau (f° 10, v°).

pastorales, etc., sont estimés 180 livres. Quatre portefeuilles contenant 230 épreuves d'après Boucher, Huet, Leprince « et autres grands maîtres », valent 151 livres 10 sous. Un portefeuille de dessins collés est prisé 45 livres.

Demarteau a une imprimerie contenant trois presses en bois de chêne (360 livres); 563 planches de cuivre rouge pour la manière de crayon (dont 150 environ usagées) sont estimées 14.500 livres.

1. Ce *Lycurgue* est une gravure en manière de crayon, d'après un dessin de Cochin daté de 1769. Bachaumont l'avait beaucoup loué : « Cochin, disait-il, est toujours spirituel et Demarteau vigoureux ». Au fond, ce qui plut dans ce morceau, c'est qu'il laissait entrevoir le nouveau jeu que David allait consacrer; mais Demarteau n'y était pour rien, c'est Cochin qui avait tout fait.

Par le testament, nous voyons que Demarteau estimait beaucoup son *Lycurgue*, dont il laissa diverses épreuves sous verre à des amis. Mais il note surtout, dans son cabinet, les deux tableaux ovales de Boucher, son maître, et ceux-là il les lègue à Dauberval, son exécuteur testamentaire, avec les *Singes* de Peirotte, dont nous avons déjà parlé. Il donne à Mme Paillet une boite à portrait; à Mme Adenet, née du Marais, une écuelle d'argent; à Mme de Tiernayé, le réveil; à Huet fils, peintre du Roi, la tabatière carrée, avec miniature de Charlier; Blondel d'Azaincourt reçoit le portrait de Boucher, peint en émail par Courtois. Grandjean, oculiste du Roi, et ami personnel de Demarteau, prendra la canne à pomme d'or, et son frère une tabatière, peinte en émail, représentant une femme avec mantelet et bouquet à la main. Anne Charpentier, veuve de Joseph Demarteau, aura la petite tabatière ovale.

Le portrait de Gilles Demarteau sur toile dut passer entre les mains de son légataire universel, avec les cahiers de croquis, les albums, et, en général, tout ce qui appartenait au métier de l'artiste. C'est vraisemblablement ainsi que Gilles-Antoine Demarteau, neveu et successeur, reçut les cahiers, dont l'un vient d'entrer, si heureusement, au Cabinet des Estampes, et dont un autre, ne contenant que des paysages, a été conservé par M. Paul Demarteau, ingénieur à Goritz.

III

Toute la vie artistique de Gilles Demarteau, rue de la Pelleterie, s'est donc écoulée entre 1746 et 1776, c'est-à-dire pendant trente ans, à Paris, en plein centre de la ville, non loin de la Grève. Ses relations avec Boucher, le grand directeur du goût alors, nous sont attestées par ses travaux et les célèbres estampes en « manière de crayon » imaginées, croirait-on, pour populariser les dessins du maître. La mode était aux sanguines; C.-N. Cochin en composait d'exquises, Boucher en dessinait volontiers, de préférence; Hubert Robert, Fragonard, bien d'autres en consacraient la vogue. Gilles Demarteau, par un procédé ingénieux de roulette sur cuivre, allait fournir à l'estampe un moyen de se répandre en imitant à ravir les traits gras et savoureux du crayon rouge. Entre la reproduction et l'original, ce fut à se méprendre parfois, et c'est ce qu'ont

toujours cherché les interprètes graveurs dans leurs œuvres. La question serait aujourd'hui de savoir si Gilles Demarteau nous avait apporté de



Portrait de femme.
Album de croquis de Gilles Demarteau (f° 18).

Liège un procédé inconnu, ou si l'idée lui en avait été suggérée chez nous. Pas de doute. Avant Demarteau, il y avait eu François de Nancy, et

François, s'il n'avait ni l'habileté de pratique, ni le dessin de Demarteau, était en réalité le premier graveur en manière de crayon. L'idée était sienne, mais, comme le plus souvent en pareil cas, ce fut Demarteau qui sut habilement l'exploiter[1]. Le 27 novembre 1757, — Demarteau avait alors trente-sept ans, — Cochin approuvait, devant l'Académie royale, « ce genre de gravure, comme très propre à perpétuer les dessins des bons maîtres ». Mais Cochin, alors secrétaire perpétuel de l'Académie, adressait sa lettre à François, comme je l'ai dit déjà, et non à Demarteau, ce qui donne au premier l'avantage de priorité, sinon celui d'habileté. A la même date, Gilles Demarteau recevait un privilège de vente, pour dix années, par lettres royales du mois de juillet 1757; on lui reconnaissait le droit de publier dans le nouveau procédé des cahiers d'ornements et de fleurs.

L'album acquis par le Comité des Primitifs français est postérieur de quelques années. Par les costumes qu'on y rencontre et les rapprochements, il est plus voisin de la mort de Gilles Demarteau que de 1757. Mais il renferme la confirmation de ce que nous disions plus haut, au sujet de sa descendance esthétique. Il procède à la fois de Boucher, de Cochin, d'Eisen et de Vernet. Toutes les figurines tracées là, les portraits, même de gens de la famille Demarteau ou de son entourage, rappellent Augustin de Saint-Aubin et même un peu Liotard. Demarteau fait partie d'un mouvement, mais il ne dirige rien. Peut-être certaines figures de l'album ont-elles été ajoutées par son jeune élève, Gilles-Antoine; nous n'oserions l'affirmer, car celui-ci était mineur à la mort de son oncle, et ces croquis ont une tenue qu'on rencontre rarement chez un enfant de vingt ans.

Ce cahier de croquis se compose de cinquante feuillets et de cent pages, dessinées au recto et au verso. On y retrouve le bilan ordinaire de ces mementos documentaires, depuis la pochade à la plume, lestement jetée d'après une gravure, jusqu'au détail d'objets à la sanguine, aux paysages rencontrés, aux meubles, aux outils familiers et aux portraits de proches ou d'amis. C'est la diversité même, et, suivant que je le disais, on croirait pouvoir y distinguer deux manières, comme si le cahier, insuffisamment

1. Un livre publié à Bruxelles sur les Demarteau contient une singulière histoire de tout ceci, d'où il résulterait que François ne fut que le pâle copiste du liégeois (Cf. *Gilles Demarteau, graveur du Roi*. Bruxelles, Van Trigt, 1883, in-8°). La gravure au pointillé était connue depuis Campagnola; Morin l'avait exploitée en France dans le XVIIe siècle. L'idée de la faire servir à la reproduction des sanguines appartient à François.

rempli par le premier possesseur, avait été complété par un élève ou un héritier. Cependant, il ressort d'un examen attentif que Gilles Demarteau l'aîné, l'oncle, habitant à l'enseigne de la Cloche, rue de la Pelleterie, en fut le propriétaire d'origine. Des bras et des mains d'enfants, d'après François Boucher, ou peut-être d'après nature, ont été dessinés à la sanguine, dans le goût des estampes « en manière de crayon » qui ont fait la réputation du graveur liégeois. On aperçoit de ces mains au folio 8 v°, au folio 9 v°, au folio 10 r° et v°, et si on les compare aux œuvres de Demarteau, l'identité est manifeste. L'auteur du livre sur Gilles Demarteau, paru à Bruxelles en 1883, s'étonnait, à la page 178 de son ouvrage, que rien ne fût resté « d'un si grand amateur de dessins, d'un dessinateur si excellent, » ni un croquis de son invention ni une pochade. Il avouait avoir cherché en vain la moindre relique de ce talent considérable. Et il ajoutait qu'il doit y en avoir, car il est inadmissible que l'artiste ait exécuté sur le cuivre, à l'aide d'un outil aussi peu maniable que la roulette, des sujets qu'il n'eût pas, auparavant, fixés sur le papier. Ces dessins de graveurs ne sont pas ceux que nous rencontrons dans l'album



PORTRAIT DE FEMME.
Album de croquis de Gilles Demarteau (f° 3).

du Département des Estampes, mais il n'est pas douteux que Demarteau en ait fourni. Avant de les exécuter sur métal, cependant, il s'était exercé par une pratique journalière, et ce sont ces gammes, ces préparations, que nous révèlent les notules du cahier.

On devine l'auteur des pochades très préoccupé du bras et de la main, il y revient à chaque instant ; mais il étudie également le nu, les nymphes de Boucher, les baigneuses, des académies d'hommes (f° 18 v°), de femmes, d'enfants. Il cherche les attitudes habituelles de ses contemporains, chez des maçons qui crépissent une muraille, chez des hommes assis, des femmes qui posent ou qui cousent. Ses ustensiles de graveur, la table échancrée, le poêle, le burin ou l'échoppe, sont croqués par lui au crayon rouge. Il prend à Vernet des pêcheurs (f° 11), à Peirotte des animaux, à Hoüel des paysages. Mais, où il donne la mesure d'un talent personnel et plein d'esprit, c'est dans le portrait, la représentation de femmes, peut-être la sienne, peut-être sa gouvernante Anne, peut-être sa belle-sœur Anne Charpentier, mère de Gilles-Antoine son élève [1]. D'après leurs costumes et leurs coiffures, ces personnes vivent entre 1760 et 1776 ; on les a soignées, on a voulu les conserver jolies quand elles le sont, et on les a un peu embellies si elles sont laides. Le chef-d'œuvre en ce genre est le portrait de dame du folio 18, avec son petit bonnet de linge, sa pose ramassée, sa physionomie intelligente et bonne, qui rappelle les meilleures effigies de Saint-Aubin ou de Cochin. Je me suis même demandé, tant ceci dépasse le reste, si Cochin n'y était pas pour quelque chose, et j'y verrais volontiers le portrait de la seconde femme de Demarteau, Jeanne Darremont, morte jeune en 1764 [2]. Rien ne le prouve, mais l'importance du portrait semble l'indiquer. S'il est de Gilles Demarteau lui-même, le graveur liégeois mérite une belle place dans la pléïade. Il est difficile de dire mieux et plus sobrement une physionomie, de rendre une attitude familière avec une plus tranquille sérénité. La femme n'est point belle, elle est mieux, elle est adorablement vivante et vraie.

Une autre femme, plus pincée, au nez busqué, aux lèvres minces, est représentée de trois quarts, au folio 3. Elle est de profil au folio 49 v°.

1. Anne Charpentier était fille d'un graveur, et son frère était le graveur François Charpentier, marié à Marie-Angélique La Bassée.

2. Nicolas Cochin était un ami de la famille. Il a signé au contrat de mariage de Gilles-Antoine avec Philippine Aliamet.

C'est une personne de la classe moyenne, qui, elle aussi, peut être ou la femme ou la belle-sœur du peintre, ou une amie, bien que le petit fichu indique une habitante de la maison, car on ne rend pas visite dans ce négligé, même le matin. Dans une des poses, cette dame lit, elle a les yeux baissés et l'air méditatif. La dame en visite est celle du folio 43, avec ses gracieux papillons sur les cheveux, et sa petite mante de sortie à capuchon. Celle-là est au crayon mine de plomb, estompée aux joues ; on dirait un dessin d'Olivier ou de Liotard, une fine esquisse des meilleurs petits maîtres. La personne est de qualité, comme on dit ; son costume date de 1760 environ ; elle n'est pas jolie, elle n'est plus très jeune, elle est tout bonnement charmante.



Portrait de femme.
Album de croquis de Gilles Demarteau (f° 43).

Il y a dans la maison une jeune chambrière ; depuis 1764, Gilles Demarteau est veuf, et celle-ci n'a pas l'âge canonique. C'est une délicieuse sanguine que celle du folio 45, montrant une enfant de 18 ans, une sorte de

petite *Cruche cassée* de Greuze, mais autrement vraie, autrement dans la vie, avec sa petite bonnette à ailes tenue par un fichu, et son « devantin » en bavette de toile couvrant le sein. Ce dessin peut se comparer à certains Fragonard de la bonne manière, à des Saint-Aubin aussi. Est-ce là, en 1765 environ, la « gouvernante » à qui Gilles Demarteau léguera, douze ans plus tard, 6.000 livres, son lit et sa tenture de chambre? Anne Gabelle eût été bien jolie fille[1].

Une dame plus replète, plus marquée, avec un double menton et des chairs lâches, est au folio 48 v° ; elle est du même temps, elle ne paraît pas de la maison. C'est une amie croquée au vol, dans un lavis au pinceau peu gracieux; on le dirait de l'époque précise où Demarteau s'essayait à l'aquatinte sur des soldats de Parrocel, à la fin de sa carrière. N'est-ce point là d'ailleurs un apport de Gilles-Antoine après l'héritage ? Une chose paraît s'y opposer, la coiffure, qui est antérieure à 1776, mais il faut se rappeler que les dames de quarante ans conservent volontiers leurs atours de jeunesse. En tout cas, l'effigie est très loin, comme valeur d'art, des œuvres que nous avons ci-devant énumérées. On en trouve plusieurs autres, de la même main, en divers feuillets de l'album. Il y a, au pinceau, une couseuse au folio 42, une petite bonne, folio 41 r° et 41 v°, retrouvée en croquis au crayon au folio 38 r°, qui est de 1776 au plus tôt.

Ces lavis au pinceau ne sont-ils pas l'apport ultérieur de Gilles-Antoine dans le cahier ? On aperçoit au folio 27 un homme en costume de nuit, assis sur une chaise, un peu trop long, qui pourrait bien être le portrait de l'oncle Gilles par le neveu Gilles-Antoine. Ce qui semblerait l'indiquer, c'est une planche contre le mur, sur laquelle ont été installés des écuelles, un gobelet de métal, peut-être cette argenterie dont Gilles était si fier et qu'il léguait dans son codicille. La jeune femme debout, du folio 21, avec son costume de 1780, ne serait-elle pas aussi de Gilles-Antoine, et sa pose si abandonnée, si naturelle, ne témoigne-t-elle pas que nous avons affaire ici à Philippine Aliamet, sa jeune femme[2] ? Lui-même ne se serait-il pas montré, de chic, aux folios 22 et 35, sous la figure d'un grand — d'un trop grand — jeune homme vêtu d'un manteau, et tête nue ?

1. Il semble qu'on la reconnaisse encore dans les deux croquis à la mine de plomb du folio 25 v°, et dans le croquis à la plume du folio 8.

2. C'est la même personne encore qui figure au folio 34, avec une main sur le cœur, dans un geste d'étude.

Ce sont là des suppositions, de pures hypothèses, sans valeur, mais cependant vraisemblables. L'oncle serait intervenu dans le cahier de croquis du neveu pour lui donner des leçons ; ou bien, suivant ce que je disais, c'est sur un album, à peine usagé en quelques feuilles, que le neveu héritier aurait continué à travailler. On avait alors le respect du papier blanc, comme celui du pain, on n'en laissait pas perdre. C'était une superstition des vieux artistes d'autrefois.



PORTRAIT DE JEUNE FILLE.
Album de croquis de Gilles Demarteau (f° 45).

IV

Gilles-Antoine était mineur en 1776, au moment de la mort de son oncle ; il l'est encore en 1777, quand il se marie avec la jeune Philippine Aliamet. Il est exactement né en 1756, puisqu'en mourant, en 1802, il a quarante-six ans. La preuve de sa minorité nous est fournie, le 16 septembre 1776, lors de l'acquisition d'une maison, rue du Cloître-Saint-Benoît[1]. Cet immeuble

1. Cet acte est dans l'étude de Me Lindet, notaire à Paris, 9, boulevard Saint-Michel, successeur médiat de Pierre Lemoine, notaire royal.

appartenait aux créanciers d'un ancien marchand de vins, nommé Percheron; on la cédait moyennant 43.500 livres et les frais.

Or, Gilles-Antoine Demarteau, qui habite alors la maison de son oncle, rue Pelleterie, avec sa mère, est sous l'autorité de celle-ci, sa tutrice légale. Il a donc moins de vingt-cinq ans. L'année suivante, son mariage l'émancipera; il a donc encore moins de vingt-cinq ans, le 19 janvier 1777, date de son contrat. Ceci confirme son acte de décès, publié dans le livre déjà cité par nous[1], où il est dit avoir quarante-six ans le 9 octobre 1802 (17 vendémiaire an XI). A sa mort, il habitait toujours rue du Cloître-Saint-Benoît, division des Thermes, n° 350, en face du musée de Cluny actuel. Cette maison existait encore il y a quelques années; au moment de sa démolition, M. Paul Demarteau, de Goritz, eût souhaité en avoir une photographie. Il arriva trop tard : la façade, avec porte-cochère, était à terre, il n'en restait que des débris[2].



PORTRAIT D'HOMME.
Album de croquis de Gilles Demarteau (f° 27).

Par sa femme, fille de Jacques Aliamet et de Marie Hénot, Gilles-

1. *Gilles Demarteau* (Bruxelles), 1883, in-8°, p. 159-160. Philippine Aliamet était née en 1755, et avait un an ou deux de plus que son mari. Elle était filleule de Philippe Le Bas. Son contrat de mariage est à Paris, chez M• Labitte, 85, boulevard Malesherbes. Près de cinquante personnes ont signé, entre autres Cochin, Le Bas, etc.

2. M. Camille Groult possède des objets de décoration intérieure provenant de cette maison.

Antoine entrait dans la grande famille des graveurs parisiens. Aliamet était élève de Le Bas, et il avait demandé à son maître d'être parrain de sa fille. Marie Hénot, elle, était également fille de graveurs ; elle habitait, avant son mariage, chez son oncle Hecquet, un Abbevillois aussi, qui avait été le premier maître de Jacques Aliamet. Une grand'mère de Philippine Aliamet était Marie Mathieu, de la famille de Catherine-Barbe Mathieu, première femme de Gilles Demarteau, ce qui explique le mariage un peu hâtif de Gilles-Antoine. Il accomplissait vraisemblablement un vœu de son oncle, en prenant pour femme Philippine Aliamet, parente de Catherine-Barbe Mathieu.



PORTRAIT DE JEUNE FEMME.
Album de croquis de Gilles Demarteau (f° 21).

Et c'est parmi tout ce monde d'alliés et de parents proches qu'il faudrait chercher peut-être le modèle des portraits de femmes rencontrés dans notre album.

Gilles-Antoine n'eut ni le talent, ni la vogue de son oncle ; d'ailleurs, au moment où il entre en scène, la manière de crayon a fait son temps, on la remplace par l'aquatinte. Il fera de l'aquatinte, mais il n'aura, dans

cette partie, ni l'habileté de Debucourt, ni la célébrité de Janinet. La Révolution passa, qui ne lui fut point bonne; aussi chercha-t-il pour ses deux fils, nés entre 1780 et 1782, Jacques-Antoine et Jacques-Marie-Alexandre, une autre carrière que la sienne. Tous deux passèrent par l'École polytechnique, et le second appartint à l'École des ponts et chaussées. Ils nous sont connus par la déclaration du décès de leur père, en 1802[1]. Ceci explique que la vente des planches de Demarteau ait eu lieu le 22 pluviose an XI (10 février 1803), quelques mois après la mort du père. Le 5 septembre 1808, on achevait de disperser « le fonds de commerce de M. Demarteau ». Contrairement à ce qu'on avait supposé[2], Gilles-Antoine Demarteau n'eut aucun successeur de son sang.

Nous n'avons pas de renseignements sur Jacques-Marie-Alexandre, filleul du frère aîné de Gilles-Antoine ; quant à Jacques-Antoine, il passa en Autriche à la suite du duc d'Otrante. Il avait épousé Émilie-Dorothée Martelot, qui lui donna deux fils, Amédée et Émile ; ceux-ci se marièrent à deux sœurs, Ernestine et Thérèse Preissmann. Amédée eut un fils, aujourd'hui ingénieur à Shanghaï ; Émile Demarteau est le père de M. Paul Demarteau, ingénieur des chemins de fer autrichiens, à Goritz, dont nous tenons la plupart de ces renseignements ainsi que l'album de son arrière-grand-père.

Voilà donc définitivement fixées les origines et la descendance d'artistes français sur lesquels on a écrit deux ou trois livres entiers. Vouloir en faire des Flamands à cette heure est aussi singulier que de réputer Pépin de Huy ou Hennequin de Liège, des Néerlandais en art. L'artiste est de la nation qui lui fournit un enseignement et une esthétique. Les deux Demarteau furent, par excellence, des produits du terroir parisien : ils n'eurent de wallon que le nom.

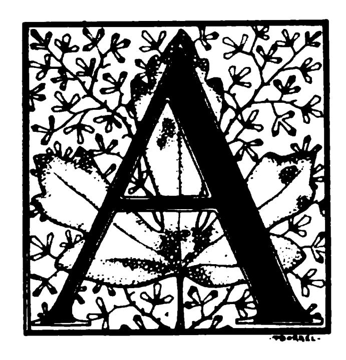
HENRI BOUCHOT

1. Publié par Piot en 1873, d'après un registre de l'état civil du XI[e] arrondissement brûlé sous la Commune.

2. *Gilles Demarteau*, ouv. cité, p. 164. L'auteur se demande ce que sont devenus les fils de Gilles-Antoine, et il pense que l'un d'eux a dû lui succéder.



LA PEINTURE BELGE AU XIX[e] SIÈCLE



Anvers, au musée où tout à l'heure revit le vieux Jordaens, c'était, il y a peu de temps encore, la consécration d'Henri Leys et d'Henri de Braekeleer; à Bruxelles, une exposition rétrospective vient de s'ouvrir pour quelques semaines, où l'école de peinture belge depuis 1830 occupe une place importante; à Liège enfin, au Palais des beaux-arts, naguère édifié dans la verdure du Parc public, les peintres belges d'hier et d'aujourd'hui se présentent, en spécimens choisis, aux visiteurs de l'Exposition internationale : bilan d'un siècle d'art, Centennale en trois actes et quelques douzaines de tableaux, dont il est permis de prendre texte pour donner à la peinture belge du XIX[e] siècle un coup-d'œil d'ensemble.

Aussi bien, on n'aurait su trouver de date plus opportune que cette année 1905 pour la publication du livre qui vient de paraître sur la question [1].

On n'a peut-être pas oublié le retentissement causé, voilà une dizaine d'années, par l'apparition de l'ouvrage de M. Richard Muther sur *l'Histoire de la peinture au XIX[e] siècle* [2] : ces trois volumes ne se recommandaient pas seulement par les vues extrêmement originales de leur auteur sur l'évolution de l'art de peindre, dans le monde entier, pendant les cent dernières années, ils étaient en outre, chose rare dans les fastes de la

1. Richard Muther, *la Peinture belge au XIX[e] siècle*, traduit par Jean de Mot. Bruxelles, Misch et Thron, in-8°.
2. *Geschichte des Malerei im XIX[ten] Jahrhundert*, von Richard Muther. Munich, G. Hirth, 1893-1897, 3 vol. gr. in-8°.



critique allemande, écrits de si vivante façon qu'on les lut « avec l'intérêt soutenu d'un roman » et que l'édition s'épuisa bien vite.

Depuis lors, l'auteur en a repris les chapitres les plus importants, et, les ayant développés et complétés, il en a fait de véritables ouvrages nouveaux, consacrés, l'un à la peinture anglaise, un autre à la peinture belge, un troisième à la peinture française. Ce dernier, qui nous intéresserait de la façon la plus immédiate, est paru depuis tantôt cinq ans [1], et il ne s'est pas encore rencontré chez nous un éditeur pour en publier une traduction !

Les Belges ont montré plus de curiosité : M. Jean de Mot vient de traduire excellemment *la Peinture belge au XIXe siècle*, et dans l'avant-propos qui ouvre ce livre, illustré avec infiniment plus de goût que l'édition allemande, il est telles considérations intéressantes à retenir : ainsi, après avoir reconnu que l'auteur allemand n'a pu être au courant des petites expositions particulières, et qu'il a dû forcément appuyer ses raisonnements sur les informations que lui ont fournies les grands musées, notamment le musée de Bruxelles, M. J. de Mot ajoute : « Mais il aura sur des nationaux l'avantage considérable de mieux pouvoir s'abstraire de tout sentimentalisme chauvin et des sympathies individuelles, et d'apprécier ainsi plus sainement le degré de bienfaisance universelle de l'art. A ce titre, l'art belge peut se montrer satisfait du bilan qu'a établi de lui un des plus éminents critiques de l'étranger ». Et j'ajouterai pour mon compte : « A ce titre, l'art français n'est pas moins fier du rôle que, très justement, le même éminent critique lui fait jouer dans l'évolution de la peinture belge au XIXe siècle, puisque, par trois fois en cent ans, l'heureuse influence des artistes français aida nos voisins à se ressaisir et à s'affirmer ».

Au début du XIXe siècle, il y avait longtemps déjà qu'on ne vivait plus que de ressouvenirs, au pays de Rubens et de Téniers, et c'est à des disciples attardés des maîtres d'autrefois que David vint dessiller les yeux. Réfugié à Bruxelles après le retour des Bourbons, le portraitiste du compositeur *de Vienne*, le classique évocateur de *l'Amour et Psyché* (1817) et de *Mars désarmé par Vénus* (1824), imposa comme il le devait, avec son

1. A Berlin, chez S. Fischer, en 1901, in-8°.

idéal hautain, le souci de la correction technique, et cela, comme l'écrivait Poisson à Navez, « en dépit des vieilles ganaches et des gens qui ne peuvent déroger à leurs anciennes habitudes ni à leur poncif ». Quelques relations entretenues avec les Flandres par Gérard, et par Ingres aussi un peu plus tard, contribuèrent au premier renouveau de l'art belge.



A. Wiertz. — Une Scène de l'Enfer.

On délaissa quelque peu les amours joufflus de A. Lens, les petits paysages de J.-L. de Marne, et les animaux d'Ommeganck pour rechercher « l'antique », avec F. Picot, Roberti et Jacobs, tandis que des portraitistes, comme Navez, s'efforçaient vers la correction du dessin, et que des paysagistes, comme Verbœckhoven et Ph. Van Brée, descendaient en Italie à la suite de Léopold Robert. Ce fut un mouvement sérieux, mais qui ne dura point, sans doute parce que ces davidiens, plus ou moins convaincus, se sentaient mal assurés devant des formules si éloignées des tendances de leur race flamande, et aussi parce que les événements politiques vinrent

brusquement orienter vers un autre idéal l'esthétique de toute la nation.

Le jeune État belge, que les journées de 1830 venaient d'affranchir, se trouva dans une situation comparable à celle d'un parvenu qui veut à tout prix se constituer une galerie d'ancêtres : il fallut à la Belgique sa galerie historique, et ce fut alors l'erreur d'un trop grand nombre d'artistes de considérer la peinture d'histoire comme un genre éminemment national.



H. Leys. — Le Génois Pallavicini recevant le droit de cité en 1547.

G. Wappers, N. de Keyser, H. Decaisne, Gallait et de Bièfve, — ces deux derniers surtout, qui eurent tant d'influence en Allemagne (ce pourquoi M. R. Muther se montre si dur à leur égard), — furent parmi les représentants les plus en vue de cette espèce de sentimentalisme prétentieux dont l'apogée peut se placer aux environs de 1840 : Gallait en Belgique, Piloty en Allemagne, Paul Delaroche en France.

A cette époque, le « bacille historique » envahit tout, pervertit tout : les peintres de genre, comme A. Robert et l'habile E. Hamman, deviennent des costumiers revêtant leurs marionnettes de tout le « décrochez-moi ça »



A. Stevens, pinx. Héliog. et Imp. G. Petit

TOUS LES BONHEURS

des vieux âges; aux portraitistes, il ne suffit plus de peindre des portraits, il leur faut à toute force raconter des histoires. C'est le temps où F. de Braekeleer et Madou — celui-ci plus varié d'inspiration et plus peintre que celui-là — se remettent à considérer la vie comme une grande farce populaire ; le temps où, à l'exemple de leurs contemporains allemands et anglais, A. Dillens et Th. Gérard, petits maîtres superficiels, « chaussent leur nez de lunettes coloriées qui leur font voir la vie en rose ».

Certes, M. Muther a quelque raison de n'être pas tendre pour ces artistes, mais pourquoi tous les confondre dans un même mépris ? Évidemment, ils avaient oublié ce que David était venu naguère apporter à leurs prédécesseurs, — c'est-à-dire le goût aux uns, le style aux autres, — mais pourquoi leur reprocher si amèrement un excès de marivaudage ? Non, ils ne voulaient pas savoir « qu'au dehors, il y avait un peuple qui gémissait et mourait de faim », mais les élèves de David le savaient-ils davantage ? Dans ces tableautins, si faibles d'inspiration, si médiocres de facture qu'ils soient, je voudrais voir comme une première ébauche de rénovation : à coup sûr, leurs auteurs se rattachent à l'esprit des vieilles Flandres, et ce qu'ils n'ont fait que balbutier, Leys va le proclamer tout à l'heure superbement.

Mais, avant d'arriver à Henri Leys, M. R. Muther se donne le malin plaisir de dire leur fait aux peintres d'histoire : il entonne un hymne à la gloire d'Antoine Wiertz, fils d'un gendarme, né en 1806, et prix de Rome en 1832, dont le symbolisme facile et la philosophie humanitaire le transportent d'aise, littéralement. En cet artiste étrange et tourmenté, il voit un apôtre, un géant, qui s'attaqua aux vieilles perruques et secoua le joug écrasant du passé ; et, selon lui, l'âme moderne revit toute entière dans les toiles immenses brossées par le peintre en ce hangar de la rue Vautier qui est aujourd'hui le musée Wiertz. C'est peut-être vrai, mais il y a autre chose chez Wiertz.

Il est certain que ce musée renferme un bon nombre de grandes machines impressionnantes, et de la matière à cauchemars pour autant de nuits qu'on peut le souhaiter ; mais l'œuvre immense et vraiment inspirée de Wiertz y déconcerte le visiteur : ce colossal brasseur d'idées, à la fois sublime comme un prophète et « poseur » comme un charlatan, on souffre de le voir amené à enfler des anecdotes pour les tenir à l'échelle de ses conceptions gigantesques, et l'on s'attriste davantage à constater

comme ce tumultueux esprit, qui déclarait vouloir se mesurer avec Michel-Ange et Rubens, est souvent trahi par ses moyens. Il est incomplet : il a eu l'idée, la forme lui a manqué ; et, comme dit M. Muther, « il s'est servi des formes de Rubens avec autant de sans-gêne que s'il avait été son légataire universel ».

Et d'ailleurs, n'était-ce pas là le sort commun à tous les anecdotiers



C. de Groux. — L'Ivrogne.

dont les historiettes peintes se vendaient vers 1840 ? A force de voir dans un tableau le petit fait-divers à mettre en relief, ils en étaient venus peu à peu à négliger le côté technique. Henri Leys sut le comprendre et, d'un coup, renouer la tradition avec les coloristes du passé.

En compagnie de son ami H. de Braekeleer, on l'a vu ces derniers mois à Anvers, cet Henri Leys, cet artiste si savant, si préoccupé de couleur locale, qui évoqua dans ses petites toiles, d'une façon étonnamment vivante, les personnages et les décors du xvie siècle ; on l'a vu, et l'on a constaté que

l'Atelier de Franz Floris, le Bourgmestre Six chez Rembrandt, les Femmes catholiques, les Trentaines de Berthold de Haze, la Promenade hors des murs, et tant d'autres œuvres de ce véritable maître, retenaient toujours l'esprit et réjouissaient toujours l'œil, grâce à leur sève puissante, grâce à leur pittoresque jamais affadi, grâce à leur couleur surtout, à leur couleur audacieuse et variée, dans laquelle Breughel le Vieux aurait pu reconnaître un de ses fils : car l'archaïsme de Leys fut comme un souvenir



THÉO VAN RYSSELBERGHE. — PORTRAITS.

réveillé, et, suivant le mot de Paul Mantz, « ce qu'on a pris chez lui pour de la science ne fut que la manifestation spontanée d'une âme qui, engourdie pendant des siècles, se remit à vivre et à chanter ».

Elle ne chanta point seule. A la voix éclatante de Leys, qui se faisait entendre entre 1845 et 1869, d'autres voix vinrent bientôt se joindre et former un chœur grave, où les parties étaient tenues par Henri de Braekeleer, — un Pieter de Hooch modernisé, que les organisateurs de l'exposition d'Anvers avaient eu la pieuse pensée de réunir à son ami Leys dans une même commémoration, — par Joseph Lies, par Juliaan et Albrecht

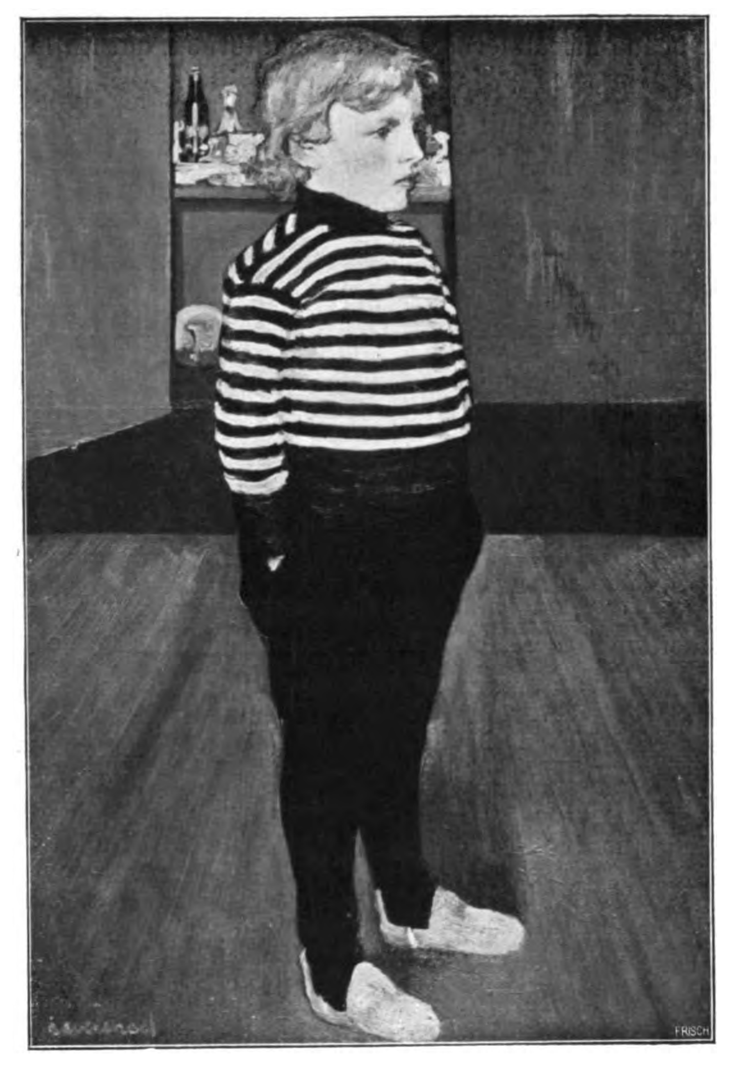
de Vriendt — celui-ci autrefois étudié dans la *Revue* par M. Fierens-Gevaert[1], — par A. Van Hamme, F. Pauwels, F. de Vigne, A. Markelbach, F. Willems, F. Meerts, etc. Inspirés des peintres flamands et hollandais du XVIe au XVIIIe siècle, ces artistes de la suite de Leys n'ont pas tous su redire mieux qu'on ne l'avait fait avant eux les chères vieilles petites choses de leur pays, mais en s'efforçant de surprendre le secret des maîtres, ils ont bien mérité de l'art flamand, et ce sont leurs tableautins minutieusement travaillés qui ont préparé l'éclosion de la belle période de l'art belge du XIXe siècle.

Que leur manquait-il, en effet? Rien qu'un peu plus de largeur et de hardiesse dans la facture, et surtout plus d'attention à la vie actuelle dans l'inspiration : Courbet leur apprit l'un et l'autre et ses *Casseurs de pierres*, exposés à Bruxelles au Salon de 1851, furent, pour la génération de 1850, ce que telle composition classique de David avait été pour celle de 1820. On ne saurait nier que le réalisme du robuste et exubérant franc-comtois ait subi quelques modifications de la part de ses disciples de Belgique, et de la part du plus grand d'entre eux notamment, le sombre et poignant Charles de Groux, dont *l'Ivrogne* est une des maîtresses œuvres de l'époque ; mais si divers de sentiments, tous ceux-là tiennent de Courbet l'ampleur et la maîtrise du métier, qu'ils s'appellent Josse Impens, peintre de cabarets, ou A. Hennebicq, peintre d'intérieurs d'églises, Jan Stobbaerts, peintre d'étables, ou Louis Dubois, peintre de truculentes natures mortes, Joseph Stevens, le vigoureux animalier, ou Alfred Stevens, le coloriste raffiné de *la Dame en rose* (1866), qui, après avoir eu tout d'abord le goût des petits drames sentimentaux, comme Charles de Groux avait eu le goût des sujets historiques, évolua ensuite jusqu'à devenir le premier historiographe de la femme élégante de son temps, cependant que de Groux évoluait dans un sens opposé et trouvait sa veine dans les scènes de la vie des humbles.

Les peintres belges étaient décidément sortis des musées pour regarder la nature : le paysage lui-même participait à cette renaissance, et c'était bien son tour, car, depuis J.-L. de Marne, la place qu'il occupe dans l'histoire de l'art belge est à peu près complètement négligeable. Vers 1830, un certain genre « à la Ruysdaël » avait été de mode, avec Van

1. Voir la *Revue*, t. IV, p. 241.

Assche, Verstappen et quelques autres; puis, une vingtaine d'années plus tard, une manière moins sèche et moins morne s'était recommandée de quelques artistes plus originaux : Kindermans et Fourmois, par exemple;



H. Evenepoel. — Portrait d'enfant.

Lamorinière, minutieux à l'excès, mais véridique; A. de Knyff; le peintre de marine P.-J. Clays; les animaliers J. Stevens, L. Robbe, Tschaggeny, C. Verlat et A. Verwée, qu'on a souvent rapproché de notre Troyon. Tous, d'ailleurs, se libéraient lentement et difficilement de « cette délicate patine

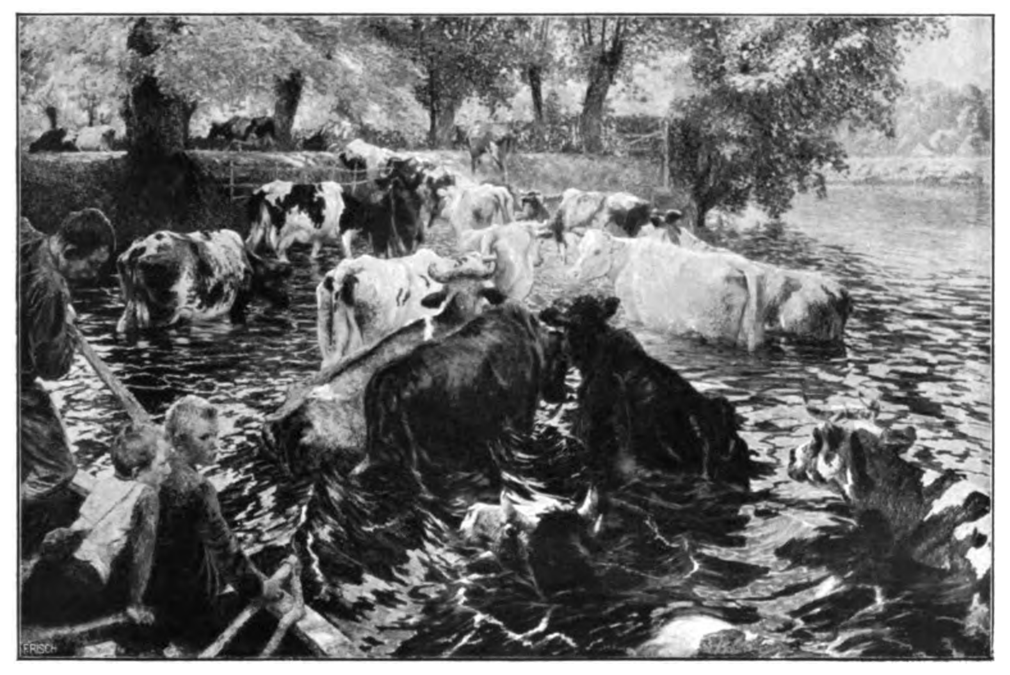
pelure d'oignon qui donne aux œuvres des vieux maîtres leur beauté distinguée de tableaux de musée », mais néanmoins le grand pas était fait, et Paul Mantz pouvait écrire de l'école belge, à l'occasion de l'Exposition de 1867 : « Elle a retrouvé l'éclat harmonieux de la couleur, la vérité du clair obscur, et ce beau pinceau ferme, résolu, plantureux, qui fut la gloire des Flandres ».

Deux ans après, mourait à Bruxelles le portraitiste Navez, élève de David, un classique, dans l'atelier duquel s'étaient formés, entre autres romantiques, Ch. de Groux et A. Stevens, C. Hermans, Portaels, Smits, les Van Haert, etc. La même année, mourait à Anvers le rénovateur Henri Leys, à qui l'art belge était redevable d'avoir repris contact avec ses origines et reconquis la jeunesse et la santé. La même année, à Paris, les visiteurs du Salon ricanaient devant *le Balcon* et *le Déjeuner* de Manet : or, pour la Belgique, Manet en 1870, c'est Courbet en 1850, c'est David en 1820.

M. Muther a très finement indiqué comment l'influence de Manet s'infiltra chez nos voisins par l'entremise de Félicien Rops, qui fut peintre — ce qu'on ne sait pas assez — avant même d'être aquafortiste. Ses peintures du début, *l'Attrapade* par exemple, révèlent une étude approfondie des premières œuvres où Manet s'appliquait à la juxtaposition des tons vifs, sans transition : on y trouve toute une gamme de roses, de mauves, de bleus pâles, de verts tendres, qui ne laissa pas d'attirer l'attention des peintres. Hippolyte Boulenger, un paysagiste original et chercheur, mort à 37 ans, en 1874, — après avoir fondé, si l'on peut dire, cette « école de Tervueren », illustrée par Th. Baron, J. Rosseels, J. Heymans, etc., aussi vénérée en Belgique que l'est chez nous l'école de Barbizon, — Hippolyte Boulenger travailla de son côté à remplacer la couleur de musée par la couleur vivante. Henri Evenepoel, un autre artiste, mort trop jeune, le dépassa bientôt : son *Portrait de petit garçon* et son *Espagnol à Montmartre (portrait de M. Iturrino)* notamment, le placent tout près de Manet. Dès lors, l'élan était donné : l'école belge eut sa période impressionniste, d'où sont sortis les plus savoureux des artistes d'à-présent, depuis le vigoureux F. Courtens jusqu'à Émile Claus l'ensoleillé, depuis Victor Gilsoul et A. Marcette, peintres des canaux, jusqu'à Théo Van Rysselberghe, pointilliste délicat, et à Baertsoen, peintre des petites villes.

Ici, M. Muther se donne beaucoup de mal pour établir les divergences

entre les productions des impressionnistes belges et celles des impressionnistes français. « En France, dit-il, l'air, la lumière, la vie animée, sont les caractéristiques; celles des tableaux belges sont encore aujourd'hui l'huile et le repos ». Et plus loin : « La Belgique est un pays gras et opulent... Et l'art participe de cette même note de fécondité. Les tableaux sont sanguins et sensuels, crevant de santé. Il leur manque, en vérité, la finesse nerveuse qui fait le charme de la peinture française ». Bon sang



E. Claus. — Le Gué.

de Rubens ne saurait mentir ! Témoins les campagnes humides et plantureuses, grassement peintes par Mlle Beernaert, A. Van der Echt, A. Van Seben, A. Hamesse; les clairs de lune d'E. Van Doren, les dunes de F. Van Leemputten, les étangs de F. de Greef et de T. T'Scharner. Les figures, les intérieurs, les natures mortes, participent de cette vigueur et de cette belle santé : A. Verhaeren, J. de Lalaing, F. Meerts, L. Herbo, D. et P. Oyens en sont la preuve. Et la couleur, elle aussi, est robuste et luxuriante, sauf chez quelques représentants de « l'école du gris », qui ne sont pas tous de la taille de l'académique Émile Wauters.

Tout ce côté de l'art belge tient profondément aux racines flamandes, mais il est tout un autre groupe de peintres qui n'ont vu, au pays des kermesses d'antan, que le peuple du travail et de la misère. Depuis *A l'Aube*, cette grande toile de Ch. Hermans, du Salon de 1875, trop pleine d'intentions, avec ses fêtards élégants sortant du cabaret au petit jour et se trouvant face à face avec les travailleurs tôt levés et les miséreux qui ne



L. Frédéric. — Les Marchands de craie.

se couchent point, depuis les œuvres de Th. Verstraete, J. Mayne, E. Carpentier, un peu pauvres d'idées, le sentiment populaire a trouvé en Belgique de magnifiques interprètes : faut-il citer le poignant Alexandre Struys ? et Constantin Meunier, qui fut peintre avant d'élever au Travail le plus éloquent monument qu'il ait jamais eu ? et Léon Frédéric, artiste inégal et complexe, auteur de ce triptyque des *Marchands de craie*, qu'on a appelé « l'épopée de la faim » ? et Eugène Laermans, qui se rattache si curieusement à Breughel, comme J. Smits et A. Lévêque ?

Il y en a d'autres enfin, parmi les peintres belges d'aujourd'hui, que leur

sensibilité éloigne de la vie bruyante, et qui se confinent dans le recueillement des églises et des cloîtres, dans la paix des villes mortes — comme Karl Meunier, X. Mellery, A. Delannois, A. Verhaeren, F. Ter Linden, F. Taelemans, — et quelquefois aussi dans le charme mystérieux de leur rêve, tel ce Fernand Khnopff, dont l'art mince et singulier fournit à M. Muther la conclusion de son livre : « Meunier et Khnopff, écrit-il, dans



A. Struys. — La Visite au malade.

ces deux noms sont enfermés deux mondes, les raccords fondamentaux de notre temps. Là, l'enfant de ses œuvres, le rude fils d'un siècle plébéien qui crée un style nouveau pour des choses nouvelles ; ici l'esthète, le rejeton au sang bleu de l'antique civilisation belge, qui ne tire pas de la vie, mais de l'art des anciens, le parfum morbide et fané de ses œuvres ».

Émile DACIER

UNE GRAVURE ORIGINALE A LA MANIÈRE NOIRE

PAR

M. R. PIGUET

Une exposition de gravures à la manière noire, récemment ouverte à la *Public Library* de New-York, a obtenu un très vif succès de curiosité : il s'agissait, naturellement, d'une exposition rétrospective, car on sait que la manière noire ou mezzotinte, dont la découverte remonte au milieu du XVIIe siècle (1642) et qui connut son apogée avec les graveurs anglais de la seconde moitié du XVIIIe, — les J. R. Smith, les J. et Th. Watson, les Jones, etc., — est aujourd'hui passée de mode, non que les amateurs cessent de rechercher les estampes des anciens maîtres du genre, mais les « graveurs du XXe siècle » sont tous à l'eau-forte et ne se soucient guère du procédé de la mezzotinte.

Il est très spécial, ce procédé : le graveur à la manière noire part de l'ombre pour arriver à la lumière; en d'autres termes, sur sa planche de cuivre, qu'un outil d'acier, appelé *berceau*, a recouverte d'un grain très uni et qui, par conséquent, ne donnerait à l'impression qu'une tache noire uniforme, l'artiste dégage, au moyen de brunissoirs, toutes les parties lumineuses de son dessin; plus il veut de lumière, plus il détruit le travail du *berceau*, si bien que, dans les blancs purs, le cuivre aplani est rendu à son état primitif.

A quelle douceur dans le modelé et à quelle variété dans les teintes on peut arriver par ce travail, c'est ce qu'il est facile au lecteur d'imaginer, et ce que la charmante page de M. Rodolphe Piguet, aujourd'hui publiée par la *Revue*, démontrera plus clairement encore.

E. D.



SARDES

(DEUXIÈME ARTICLE[1])



Il me reste à signaler quelques ruines placées au nord-est de la ville, en dehors de l'enceinte. Ce sont quelques alignements de murs, construits les uns en simples moellons, les autres avec parement de pierre régulier. Les premiers — indiqués en quadrillé sur le plan [2] — paraissent appartenir aux piliers d'un pont sous lequel devait passer le Tabac-Tchaï, soit qu'on l'eût dérivé volontairement pour qu'il pût servir à la ville de fossé de garde, soit que son cours ait naturellement changé, par suite des ensablements; les seconds — indiqués en noir — appartiennent à un édifice dont il n'est plus possible de préciser la destination. Trémaux et l'architecte qui m'accompagnait à Sardes y reconnaissaient les ruines d'un moulin (?).

Il est inutile de relever ici tous les pans de mur — en général d'époque très tardive — qui affleurent un peu partout dans la plaine ou sur les collines. Les plus considérables ont été reportés sur le plan.

Le temple que les voyageurs appellent ordinairement temple de Cybèle n'a peut-être aucun droit à ce nom. Il y avait à Sardes un temple de Cybèle, qui fut brûlé dans l'incendie de la ville, lors de la révolte des Ioniens, et les textes ne disent pas s'il fut réédifié. D'autre part, Alexandre y construisit un temple à Zeus Olympien, et, comme l'architecture des

1. Voir la *Revue*, t. XVIII, p. 29.
2. Voir le plan dans la *Revue*, t. XVIII, p. 33.

ruines est celle des grands édifices qui s'élevèrent en Asie après la conquête macédonienne, on comprend que Texier, par exemple, se soit prononcé pour cette dernière appellation. La question doit être réservée jusqu'au jour où une découverte heureuse nous aura apporté le témoignage irrécusable d'un texte épigraphique.

Les sondages (fig. 1) que j'ai fait exécuter sur l'emplacement du temple avaient un but modeste et précis : fournir une base solide pour l'établissement d'un devis estimatif des dépenses qu'entraînerait une fouille complète du sanctuaire [1]. A cet égard, les résultats ont été plutôt décourageants. Le volume des terres à enlever n'est pas inférieur à 70.000 mètres

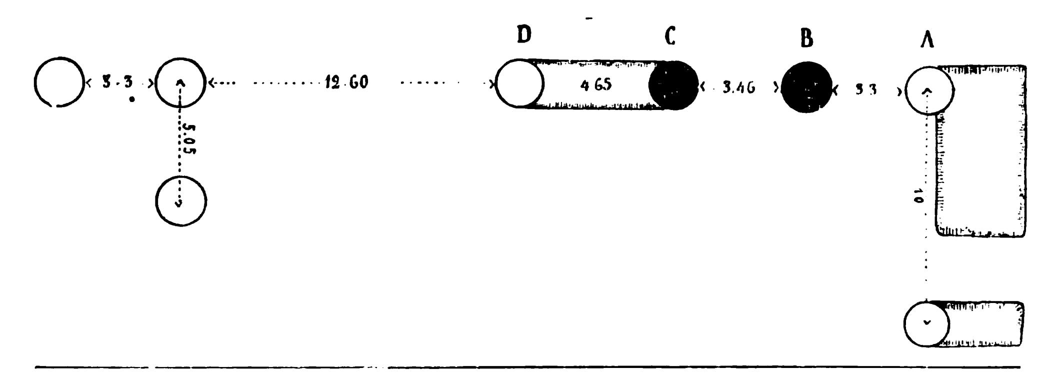


Fig. 1. — Plan du temple,

cubes ; les frais seront encore augmentés par la nécessité de protéger les travaux contre les eaux d'hiver, et les résultats sont douteux. Ce n'est pas le lieu d'entrer dans ces détails techniques : je me contente de publier ici quelques documents qui pourront intéresser les studieux de l'architecture antique, ceux surtout dont l'attention a été rappelée par les fouilles de Didymes, de Priène, de Magnésie et de Milet, vers la magnifique floraison de l'architecture ionique en Asie Mineure après la mort d'Alexandre.

Deux colonnes sont encore debout, qu'on attribue en général à la rangée extérieure de la façade orientale du temple (fig. 2). C'est ce qui

1. Ils ont consisté en un puits ouvert entre les colonnes *C* et *D*, et une tranchée de 10 mètres pratiquée d'est en ouest, au sud de la colonne *A*. La profondeur maximum a été de 8m30. Les couches de terrain se succèdent dans l'ordre suivant : terre arable ; ballast (3m80) ; sable (5m30) ; terre noire (5m73) ; gravier de rivière (7m45) ; au dessous, une couche argileuse au milieu de laquelle l'eau a commencé à sourdre. Nous avons trouvé quelques tombeaux vers le sixième mètre ; une conduite d'eau à 6m45, une seconde à 6m80 le tore isolé à 6m75.

paraît résulter de la description et de la gravure assez mauvaise que Peysonnel a données dans ses *Observations historiques et géographiques sur les peuples barbares* (Paris, 1765, p. 336-337). Le passage vaut la peine d'être reproduit :

Il reste encore de ce temple cinq colonnes d'ordre ionique, d'une pierre froide, de couleur d'ardoise et extrêmement dure. Elles ont environ trente pieds de hauteur.



Fig. 2. — Les Colonnes du temple, prises de l'ouest.

Les deux du milieu soutiennent une corniche et un architrave, qui aboutissent à un pilier d'un ordre approchant du dorique, lequel tient à un massif de maçonnerie. Vers le midi, il y a deux autres colonnes semblables, posées nord et sud, à dix pieds de distance l'une de l'autre, et un autre pilier parfaitement semblable au premier. Environ à quarante pas vers le nord on trouve une colonne égale aux autres, dont le chapiteau est tombé et se trouve planté dans la terre, au pied de la colonne. On voit aux environs une infinité de pièces rondes de la même pierre, qui indiquent que cet édifice était orné d'un grand nombre d'autres colonnes qui ont été successivement renversées. Je m'aperçus d'un trou creusé en terre, au pied d'une des deux colonnes qui soutiennent la corniche. Mon guide me dit que ce trou avait été pratiqué par un voyageur anglais, qui avait voulu sonder la profondeur de la colonne. J'y descendis avec un de mes domestiques, à la faveur d'une longue corde, et je vis avec surprise

que la colonne avait presque autant de profondeur en terre que de hauteur hors de terre, sans aucune base ni aucune autre sorte de fondement.

Voici, résumé aussi brièvement que possible, ce que, dans l'état actuel, on peut dire de certain sur le plan et l'ordre du temple. Il devait être octastyle, avec une façade de 45 mètres environ. On peut donc admettre — chiffre moyen — une longueur de 95 mètres. L'Héraion de Samos mesure $109^{m}15 \times 54^{m}575$; le Didymeion $108^{m}56 \times 49^{m}855$; l'Artémision d'Éphèse $104^{m}33 \times 49^{m}855$. Outre les deux colonnes debout, il en reste un certain nombre d'autres, qui affleurent à la surface du sol et qui permettent d'affirmer que le temple avait sur les petits côtés une triple rangée de colonnes, séparées par une distance de 5 mètres entre les axes. La plus septentrionale des colonnes debout *(C)* — que j'ai dégagée jusqu'au stylobate — est formée de vingt tambours de marbre gris, de hauteur variable et frustes. Les cannelures ne sont indiquées que sur le premier tambour au-dessous du chapiteau. Il y en a vingt-quatre, d'une largeur de $0^{m}195$, séparées par une baguette de $0^{m}03$. La hauteur totale de la colonne, chapiteau et base compris, mesurée à la ficelle, est de $17^{m}20$; la hauteur au-dessus du sol est de $10^{m}69$. Les entre-colonnements présentent entre eux des différences anormales, qui vont de $3^{m}30$ aux extrémités à $4^{m}52$ vers le centre. Le diamètre à la base et au chapiteau n'a pu être déterminé; dans les tambours que j'ai mesurés, il varie de $1^{m}80$ à $2^{m}06$. Ces mesures devaient d'ailleurs être sensiblement modifiées par la mise au point et le cannelage.

Le chapiteau de Sardes est connu. On le trouvera reproduit dans le frontispice du voyage de Laborde et dans le *Manuel* d'architecture de Durm. Je donne ici un détail de la volute, pris malheureusement sous un angle qui la déforme un peu (fig. 3). Il ne reste de chapiteau complet que ceux qui sont encore sur leurs colonnes. Encore celui du nord est-il fortement mutilé et déplacé sur son axe. La décoration n'en diffère que par quelques détails d'exécution. L'abaque est décoré à la partie supérieure d'une rangée d'oves, comme à Didymes. A la colonne nord, les angles sont, de plus, ornés de petites palmettes d'un joli dessin. Les oves qui décorent l'échine, au nombre de trois, — alors qu'à Didymes et à Priène il y en a cinq, — sont de très grandes dimensions et d'un bel effet décoratif. Profondément refouillées, elles s'enlèvent en vive lumière sur

un fond d'ombre, et gardent, même à la hauteur où elles sont placées, toute leur valeur. A la partie inférieure, le chapiteau se termine par un cordon de perles, qui fait partie du chapiteau même et non du tambour supérieur du fût.

Au point de vue du style, ce chapiteau à des analogies avec ceux de



Fig. 3. — Chapiteau d'une colonne du temple.

Priène et de Didymes. A Priène, le canal qui unit les deux volutes est limité, en haut et en bas, par une moulure qui s'infléchit légèrement vers l'axe du chapiteau. A Didymes, ce canal est horizontal, mais il n'a plus de moulure inférieure; il est limité par les oves de l'échine, qui sont au niveau de l'avant-dernier enroulement des volutes. A Sardes, elles sont placées un peu plus bas, comme à Priène, mais la moulure inférieure manque

comme à Didymes. Il en résulte, au centre même du chapiteau, un vide qui serait assez désagréable si l'architecte, pour éviter cet inconvénient, n'avait placé là une rosette qui, sur la face orientale, donne naissance à un délicat rinceau d'acanthe. Le dessin de la volute rappelle de très près celui de Didymes : ici et là elles sont d'une simplicité et d'une précision remarquables. A Sardes, l'œil de la volute n'est pas placé dans l'axe du joint inférieur, mais un peu plus haut. Il porte un petit trou allongé pour y fixer un fleuron de bronze.



Fig. 4. — Base de la colonne A.

Sur la face latérale, les coussinets du chapiteau sont partagés en quatre bandes, par trois doubles bourrelets ; la partie inférieure est décorée de palmettes ; de plus, à la colonne nord, les deux divisions centrales sont ornées, à la partie supérieure, de feuilles de laurier disposées verticalement.

Les bases de Sardes n'ont plus l'uniformité classique de celles de Priène, mais elles n'atteignent pas encore, semble-t-il, à la richesse et à la diversité de celles de Didymes. C'est à Magnésie du Méandre qu'on leur trouverait les analogies les plus voisines. J'en ai dégagé trois *(A, C, D)*, et trouvé, au

sud de la première, le tore d'une quatrième séparé aujourd'hui de l'ensemble (fig. 4-7). Toutes ces bases sont formées de deux scoties profondes, surmontées d'un tore épais qui se rattache au fût par un simple bourrelet et une astragale. La diversité ne porte que sur la décoration du tore, lisse dans un cas (fig. 4), et orné, dans les autres, de feuilles de chêne (fig. 5) ou de feuilles de laurier de types différents (fig. 6 et 7). Ces mêmes motifs se retrouvent à Magnésie, à l'exception des feuilles de chêne. D'autre part, nous ne connaissons pas encore à Sardes la base à décoration géométrique, représentée à Magnésie par une base décorée d'entrelacs. Les spécimens que nous avons trouvés sont d'une exécution vigoureuse et simple, mais le profil de la base n'est pas exempt de sécheresse, et elle-même, semble-t-il, reste un peu maigre et faible pour l'énorme colonne qu'elle doit soutenir. Ce défaut pouvait être atténué par la haute plinthe rectangulaire sur laquelle elle repose et qui lui donnait une plus forte assiette. Ces plinthes, monolithes, sont simplement épannelées et même incomplètement ravalées.

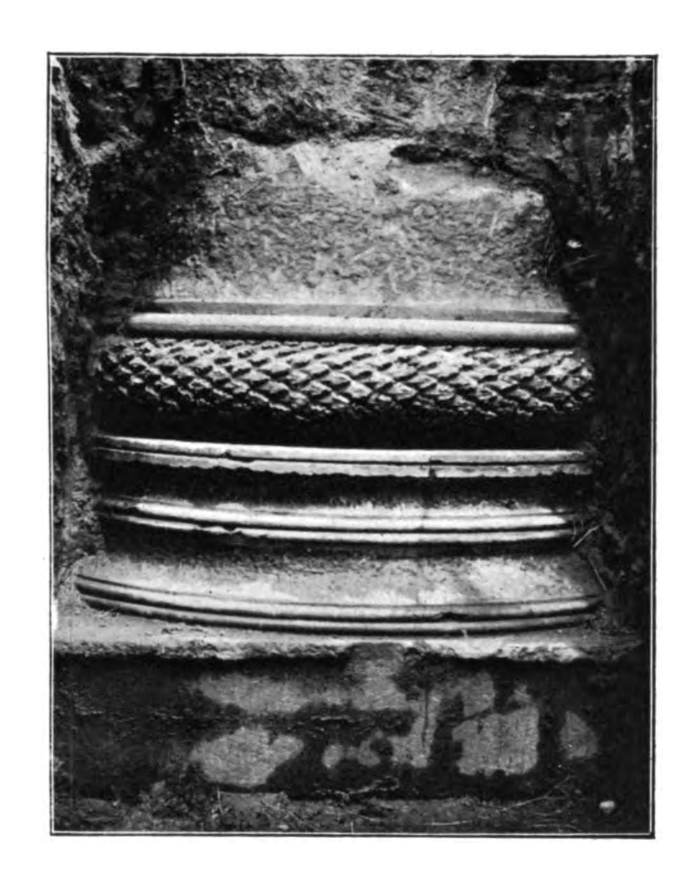


Fig. 5. — Base de la colonne C.

Quant au soubassement, je n'ai trouvé à sa place que de petits moëllons irréguliers et des coupures de pierres noyées dans un khorassan très dur. Il est vraisemblable que les grandes dalles du stylobate ont été de

bonne heure enlevées par les indigènes, celles du moins qui n'étaient pas protégées par la masse des colonnes. Ainsi démantelé, il dut être utilisé dans les constructions byzantines. Nos sondages ont dégagé un haut mur de briques, implanté sur les substructions même du temple, près de la colonne *A*, et plusieurs tombeaux d'époque tardive.

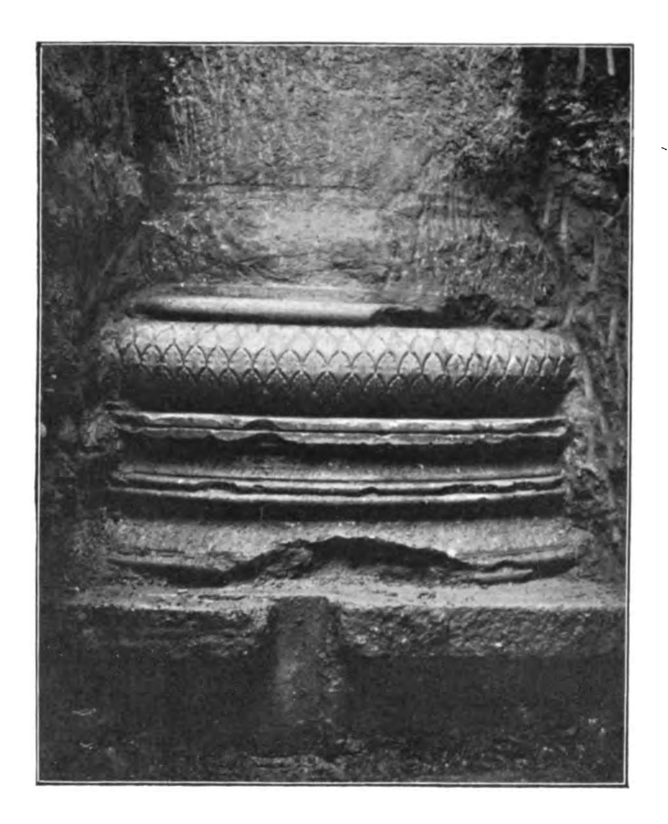


Fig. 6. — Base de la colonne *D*.

Si restreints que soient les résultats obtenus, ils ont fourni quelques documents qui, en s'ajoutant à ceux qui étaient déjà connus, nous permettent de tirer certaines conclusions d'ordre général. Cette variété décorative qui, à Sardes comme à Éphèse, à Didymes, à Magnésie, à Téos, à Cnide, se retrouve dans les parties de l'édifice où les architectes de la Grèce continentale s'étaient toujours astreints à la plus sévère uniformité devient, comparée à d'autres traits, un véritable caractère de cette architecture. Il semble que les architectes ioniens de l'époque hellénistique aient conservé toutes ces qualités de grâce et d'invention, ce goût de l'ornement, qui distinguaient leurs lointains ancêtres du VIIe et du VIe siècle, et dont le trésor de Cnide, à Delphes, est aujourd'hui le plus magnifique témoignage. Bien des indices semblent indiquer aujourd'hui qu'il a existé un art proprement ionien, non pas seulement à l'époque archaïque, mais en réalité jusqu'à l'époque impériale, et qu'après avoir exercé

sur la Grèce une influence dont les marques sont reconnaissables depuis la Thrace jusqu'en Laconie, il continua, dans les régions où il était né, à se développer par lui-même. L'incomparable éclat de l'art attique au ve siècle, la rareté des œuvres conservées rendent cette évolution très difficile à suivre. Mais si, dès la moitié du IVe siècle, nous le voyons reprendre ce vigoureux essor qui ne se ralentira pas pendant deux siècles, n'est-ce pas qu'il n'y avait jamais eu de véritable interruption, mais seulement peut-être ralentissement? Et les fouilles récentes de Milet, d'Éphèse, celles surtout d'Aphrodisias, qui viennent de nous livrer une si étonnante série de sculptures décoratives, n'ont-elles pas prouvé que ce génie curieux et inventif, toujours en quête de nouveautés, et épris des plus somptueuses, était resté vivace et créateur dans le temps même où se préparait le triomphe définitif du christianisme ?

Le peu que j'ai fait, je n'aurais pu le faire si M. Bayet, directeur de l'enseignement supérieur, n'avait voulu s'intéresser à ces travaux et leur attribuer un crédit spécial, et si M. Paul Gaudin, directeur de la compagnie des chemins de fer Smyrne-Cassaba et prolongements, qui avait attiré mon attention sur Sardes, ne m'avait aidé de son expérience, de ses conseils et de toutes les ressources dont il dispose. Je les prie de recevoir ici mes très sincères remerciements[1].

GUSTAVE MENDEL

1. Le plan qui accompagnait le précédent article a été levé par M. Bonnet-Labranche, architecte français établi à Smyrne.

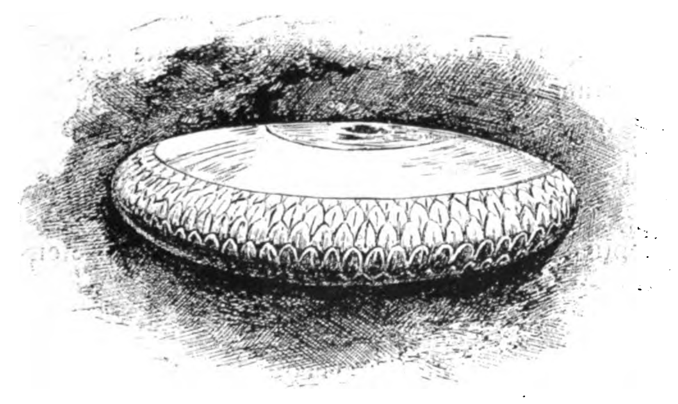


FIG. 7. — TORE DÉTACHÉ D'UNE DES COLONNES DU TEMPLE.

LES DUMONSTIER

DESSINATEURS DE PORTRAITS AUX CRAYONS

(XVIe ET XVIIe SIÈCLES)

(DEUXIÈME ARTICLE[1])

PIERRE DU MONSTIER Ier DU NOM

(XVIe SIÈCLE)



OMME la biographie d'Étienne Du Monstier, celle de son frère Pierre a été singulièrement compliquée par la réunion de deux artistes différents en une seule personne. Si Pierre, Ier du nom, doit être considéré comme le frère puiné d'Étienne l'ancien, il serait le grand-oncle de son homonyme, et, tandis qu'il vécut et travailla au XVIe siècle, le second Pierre appartient au XVIIe, puisqu'il naquit, comme on le verra plus loin, en 1585, pour mourir en 1656.

La distinction que la découverte de documents authentiques nous permet d'établir tranche beaucoup de difficultés qui avaient arrêté nos prédécesseurs. Il était inadmissible notamment qu'un artiste contemporain des derniers Valois, eût prolongé sa carrière jusqu'au milieu du siècle suivant. L'existence de deux Du Monstier portant le prénom de Pierre se trouvait donc implicitement établie, sans qu'on connût exactement le degré de parenté les unissant l'un à l'autre.

Nous ne nous occupons, pour le moment, que du premier de ces deux Pierre Du Monstier. Mariette ne l'a pas connu. Ce n'est guère que depuis

1. Voir la *Revue*, t. XVIII, p. 5.

une cinquantaine d'années que sa personnalité s'est dégagée d'une étude attentive des textes. Le premier, Léon de Laborde l'a signalé; puis Jal et Reiset ont ajouté quelques détails aux articles de la *Renaissance*. Sur les états de la maison de la reine Catherine, Pierre reçoit le titre de peintre et valet de chambre en 1585[1]. C'est précisément l'année de la naissance du Pierre Dumonstier avec lequel notre artiste est souvent confondu.

Le nom de Pierre vient, sur l'état de payement, après celui d'Étienne. Jal conclut de ce classement qu'Étienne était l'aîné, Pierre le cadet et Cosme le plus jeune des fils de Geoffroy. Cet argument ne nous semble pas péremptoire; il n'existe même pas de preuve formelle que Pierre ait été le frère d'Étienne et de Cosme. Cette parenté reste fort probable; encore ne faut-il l'accepter jusqu'à nouvel ordre que comme hypothèse vraisemblable, non comme une certitude. Aucun indice ne nous est parvenu sur la date de la naissance et sur celle de la mort de notre artiste. Il apparaît sur le fameux dessin de Caron, conservé aujourd'hui à la Bibliothèque nationale, où se trouvent réunis autour de la reine-mère, Catherine de Médicis, d'un côté Mme de Sauves, de l'autre Étienne Du Monstier l'aisné et Pierre, son frère. Comme, d'après les comparaisons minutieuses des écritures faites par M. Bouchot[2], les inscriptions auraient été mises sous les personnages longtemps après l'exécution du dessin et seraient, ainsi qu'il a été dit plus haut, de la main de Pierre Dumonstier le jeune, un doute subsiste sur l'identité des personnages. Quant à la ressemblance, il ne faut pas en parler. Cependant, c'est bien notre Pierre Dumonstier, premier du nom, frère d'Étienne l'ancien et de Cosme, que le dessinateur a voulu figurer dans l'exercice de ses fonctions de valet de chambre de la reine-mère.

Aux données si incertaines de nos devanciers, nous n'avons rien trouvé à ajouter sur la vie et l'œuvre de Pierre Dumonstier. Toutefois, comme la distinction entre les deux Dumonstier ayant porté ce prénom de Pierre, sera maintenant bien établie, toutes les œuvres du XVIe siècle mises sous ce nom collectif appartiendraient nécessairement à Pierre Ier, le frère

1. *Renaissance des Arts*, t. I, p. 232, 240.
2. H. Bouchot, *les Portraits aux crayons des XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris, Oudin, 1884, gr. in-8°, p. 77.

d'Étienne et de Cosme. Ainsi, les deux portraits gravés d'après Pierre Dumonstier par Thomas de Leu et portant la date de 1594 et 1595, doivent lui être attribués en toute confiance. Signalées d'abord par Jal et Reiset, puis étudiées par M. Bouchot, ces gravures représentent Guillaume Le Gangneur, habile calligraphe du temps, célébré sur l'estampe en quatre vers du poète Jean Dorat, puis Jean de Beaugrand, appelé par erreur Jean de Beauregard par Reiset. L'opinion de M. Bouchot sur ces deux portraits mérite d'être citée : « Ces deux pièces indiquent un artiste arrivé à son apogée. Le portrait de Guillaume Le Gangneur est, à n'en pas douter, un des meilleurs de Thomas de Leu, et le modèle devait être un pur chef-d'œuvre ».

L'œuvre de Pierre Dumonstier mériterait, on le voit, d'être déterminée exactement et étudiée de près. En poursuivant les recherches, on trouverait sans doute d'autres portraits de personnages notables reproduits d'après ses dessins par les graveurs contemporains.

COSME DUMONSTIER

M. de Laborde n'a rencontré qu'une seule fois le nom de Cosme Dumonstier. Il figure sur l'état des officiers de la reine-mère de 1586[1]. Cosme est du nombre des peintres et valets de chambre de Catherine; mais de ceux à qui aucun traitement n'est alloué, « d'aultant, dit le texte, qu'il est assigné ailleurs ». On ignore donc si le talent de Cosme était évalué au même taux que celui de son frère Étienne.

On savait par Mariette que Cosme était fils de Geoffroy. Jal a voulu en faire un frère cadet d'Étienne et de Pierre. L'hypothèse est d'autant plus plausible qu'il paraît avoir été sensiblement plus jeune que ses frères; la date de son mariage semble bien l'indiquer.

Jal a déjà constaté que Daniel, le plus fameux de tous les membres de la famille, était fils de Cosme. Sa naissance, relevée sur les registres de Saint-Germain-l'Auxerrois, est inscrite sous la date du vendredi, 14 mai 1574. Il est fâcheux que le biographe n'ait pas copié toute la teneur de l'acte. L'importance du personnage en valait la peine et rendait intéressants

1. *Renaissance des Arts*, t. I, p. 240.

les noms des témoins, parrain et marraine. Du moins, Jal avait-il pris soin de noter le nom de la mère ; il la nomme Charlotte Bernier. Mais elle prend au baptême une qualité qui ne lui appartient pas, se disant



Pierre Dumonstier. — Guillaume le Gangneur (1594).
D'après la gravure de Thomas de Leu.

femme de Cosme. Un acte postérieur, jusqu'ici inconnu et retrouvé dans les registres des Insinuations au Châtelet de Paris, révèle en effet que, lors de la naissance de leur fils, Cosme et Charlotte Bernier n'étaient pas unis en légitime mariage. Ils ne songèrent à remplir cette formalité que quatre ans plus tard. Leur contrat de mariage fut signé le 21 février 1577 et inscrit au registre du Châtelet le 29 août suivant. En nous fixant sur la

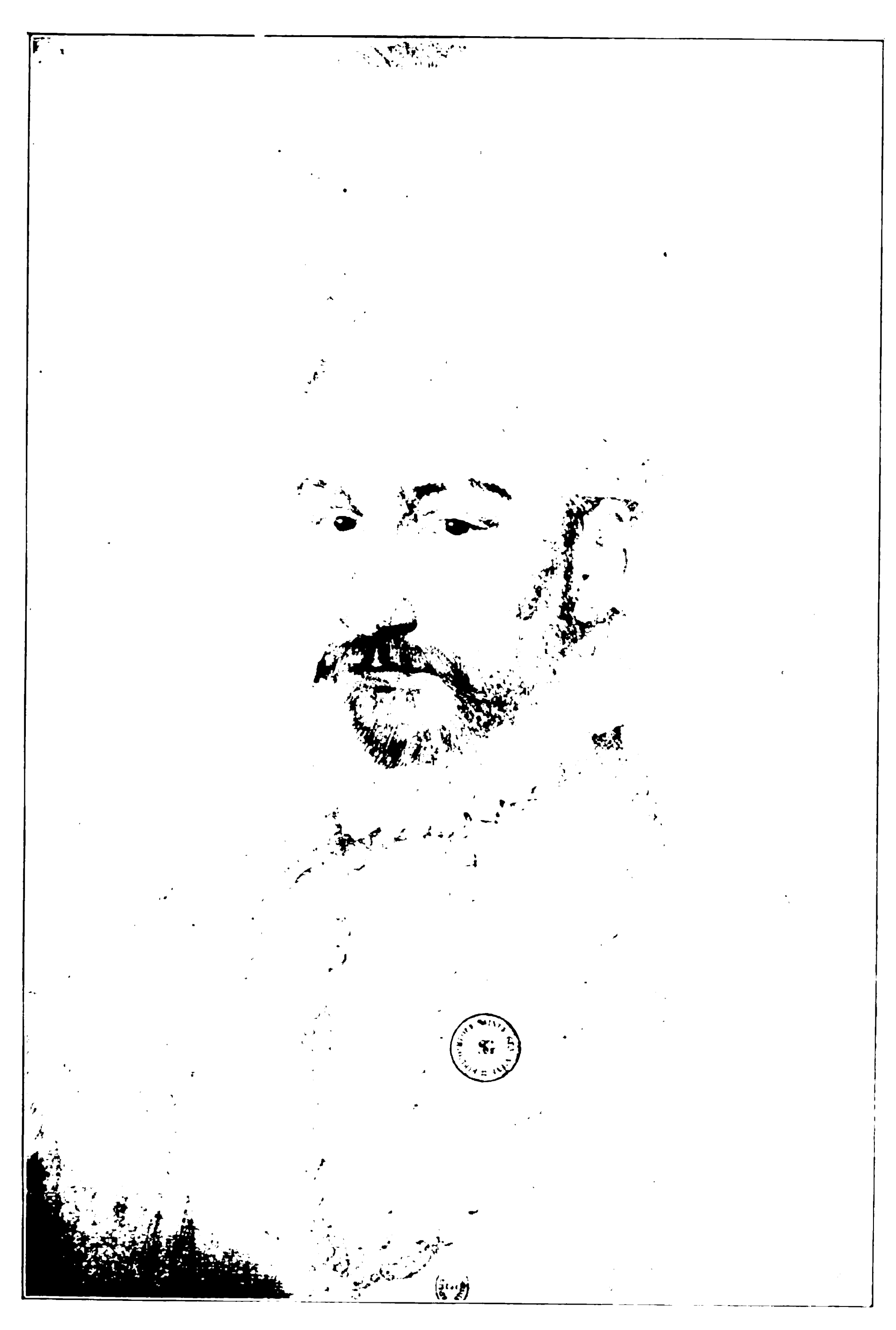
date du mariage, cette pièce apporte une précieuse confirmation des faits connus. La phrase où les contractants reconnaissent leur liaison est des plus catégoriques :

« Disans les dites parties que dès et depuis quatre ans en ça ou environ, pour la mutuelle, bonne et licite amityé qu'ils avoient l'un envers l'autre, ils se seroyent dès lors promis prendre par mariage, et icelluy contracter et faire célébrer à la première occasion et selon leur comodité, suivant laquelle promesse et icelle ainsy faicte et par plusieurs fois jurée et réitérée entre eulx, et, en conséquence d'icelle et non autrement, si comme ilz disoyent, auroyent prins et eu cohabitation, dont seroict d'eulx venu et issu ung filz, nommé Daniel Du Monstier, encores de présent vivant ; à ces causes, après que les dictes parties volontairement, sans contraincte, ont dict et déclairé avoir toujours tenu et reputté, comme encores tiennent et reputtent icelluy Daniel Du Monstier pour leur filz légitime, procréé et enfanté soubz icelles loyalles promesses, et comme telles veulent et entendent que cy après il vienne à succéder et de eulx hériter tout ainsy que sy sa naissance avoit esté après la célébration dud. mariaige faicte en saincte Église, etc., etc. »

Toutes les dates s'accordent avec ce qu'on savait par ailleurs. Les rapports intimes des deux futurs remontent à quatre ans, et la naissance de Daniel date de trois ans.

Charlotte Bernier, qualifiée par anticipation, sur les registres de Saint-Germain-l'Auxerrois, « femme de Cosme Dumonstier », semble d'assez modeste extraction. Son père est sergent royal au bailliage de Blois ; sa mère n'existe plus. Aurait-on attendu sa mort pour légitimer l'enfant en procédant à la célébration du mariage? La mariée accuse vingt-six ans passés ; elle en avait donc vingt-deux quand elle fit connaissance de notre artiste. Par un oubli des plus regrettables, Cosme ne dit pas son âge ; nous perdons ainsi l'occasion de connaître positivement la date de sa naissance. Il est toutefois assez vraisemblable qu'il n'avait pas encore dépassé la cinquantaine quand il contracta cette liaison ; il était donc plus jeune que son frère Étienne, âgé de cinquante-sept ans en 1577.

Dans ce contrat de mariage, Cosme se qualifie « peintre et vallet de chambre de la royne mère du roy et de la royne de Navarre ». Il remplissait assez assidument les fonctions de sa charge auprès de cette dernière princesse, car Jal avait signalé un article des Comptes de Marguerite de Valois, constatant que la reine, se trouvant à Nérac le 1er juin 1581 et à Bagnères le 23 juin suivant, avait fait venir auprès d'elle Cosme Dumons-



Charles IX en 1570.
Bibliothèque nationale. — Cabinet des Estampes.

tier, à qui une somme de cinquante écus était allouée pour ses frais de voyage, plus trente écus pour ceux qu'il avait eus à supporter à la suite de la reine, et en outre l'entretien de sa haquenée[1].

Le contrat contient les clauses ordinaires. Les époux adoptent le régime de la communauté, suivant la coutume de Paris. Charlotte Bernier apporte en mariage les dons et legs à elle faits par Marie Brunel, sa tante décédée, autrefois femme de Pierre Hemon, secrétaire de la chambre du roi et ses droits dans la succession de Catherine Brunel, sa mère. Il semblerait que ces droits se réduisaient à fort peu de chose, car il n'en est fait aucune évaluation.

Son futur mari lui constitue un douaire de deux cents écus d'or soleil, au payement duquel il engage tous ses biens présents et à venir. Ensuite, est examiné le cas de prédécès de l'un et de l'autre époux. Le survivant reprendra en nature ses effets personnels, habits, bagues et joyaux et, en outre, il jouira en usufruit, sa vie durant, de tous les biens de la communauté, pourvu toutefois qu'il n'y ait pas d'enfants vivants issus du mariage. Ici, le notaire semble oublier l'existence de Daniel dont il a fait mention précédemment.

Parmi les témoins appelés par les parties à la ratification du contrat

1. *Dictionnaire critique*, p. 882. Voici d'ailleurs le texte des deux articles concernant Cosme :

Maison de la Reine de Navarre, 1581 :

Voyages.

A Cosme Dumontier, paintre de la Royne mère du Roy, la somme de cinquante escus à lui ordonnée par la royne de Navarre et deux ses mandemens, le premier faict à Nerac le premier jour de juing mil cinq cent quatre vingtz ung, et l'autre à Bavieres (?) le vingt troisiesme jour d'icelluy mois et an, pour luy aider à supporter les frais de voyage qu'il avoit à faire pour aller trouver icelle dame royne de Navarre, par son exprès commandement, de la ville de Paris en icelle de Nerac, ou la part qu'elle seroit, ainsi qu'il appert et plus au long est declairé par lesdits mandemens cy rendus, suivant lesquels ce présent trésorier a payé comptant audit Du Montier ladicte somme de L escus, par sa quictance signée de sa main ledict 1er jour dudict mois de juing oudict an (Arch. Nat., KK 168, fol. 516).

Maison de la Reine de Navarre, 1582 :

Aultres deniers payez, tant par mandemens patens et ordonnancés de ladicte dame pour voyages, achaptz, dons et rescompenses, que pour aultres affaires.

A *Cosme Dumonstier*, painctre de ladicte dame, la somme de trente escus sol a luy ordonnée par icelle dame et son ordonnance, signée de sa main et contresignée dudict Denis, en date du 12e janvier 1582, de laquelle somme ladicte dame luy a faict don pour luy donner moyen de subvenir aux frais qu'il a faicts à la suitte d'icelle dame, ainsy qu'il est à plain déclaré par ladicte ordonnance en vertu de laquelle ledict présent trésorier lui a faict payement comptant de lad. somme de XXX écus, comme appert par quitance en date du 22e jour de janvier 1582 cy rendue (Arch. Nat., KK 170, fol. 1002).

figurent le père de la mariée; un prêtre, Antoine de La Forestye, aumônier de l'église de Saint-Martin, à Brives-la-Gaillarde; Robert Corbeau, maître brodeur et brodeur des deux reines; Barbe Grillon, veuve de feu Guillaume Corbeau, et Catherine Corbeau, femme de Guillaume Matton, aussi brodeur des Reines, amis communs des deux parties.

Cosme occupait un certain rang à la cour de la reine-mère et auprès de la reine de Navarre; cette dernière se plaisait dans sa société, puisqu'elle le faisait venir à Nérac auprès d'elle, en 1581, comme on l'a vu ci-dessus. Cette faveur s'expliquerait par le caractère de l'artiste, si l'on en croit Mariette. « Cosme, écrit-il, fut, comme son père, peintre en miniature et fort considéré du roi, qui en avoit fait son valet de chambre et qui, se confiant dans sa prudence, l'envoya en plusieurs cours, chargé de missions importantes. » Mariette avait emprunté ce détail à un manuscrit de Sauval.

Si la tradition conservée par l'historien des *Antiquités de Paris* est exacte, Cosme aurait exercé l'art de la miniature, et non celui de dessinateur de crayons comme Étienne et Daniel; mais faut-il prendre au pied de la lettre ce mot de « peintre en miniature »? Quant au titre de valet de chambre du roi, il est douteux qu'il y ait eu droit, car, au contrat de mariage de son fils Daniel, en 1602, il est ainsi désigné : « Noble homme Cosme Du Monstier, peintre et vallet de chambre de la feue royne mère ». Or, on n'eût pas manqué de lui donner dans cet acte, à lui comme à son fils Daniel, le titre de valet de chambre du roi, s'il avait réellement rempli cet office. Il convient donc de n'admettre les assertions de Mariette que sous toutes réserves, et peut-être bien, en cette circonstance, s'est-il laissé entraîner à confondre Cosme et son frère Étienne qui, lui, était bien valet de chambre du roi. Ce serait Étienne, dans ce cas, qui aurait rempli ces missions de confiance dont il était tout naturel que le roi chargeât un serviteur attitré.

En 1602, lors du mariage de son fils Daniel, Cosme n'habite plus Paris. Il se trouve à Rouen, et c'est là qu'il donne sa procuration, pour le représenter, à Jacques Hallé, maître ordinaire en la Chambre des comptes du roi. Ce séjour de Cosme dans la ville normande était peut-être purement fortuit; nous en rapprocherons cependant ce fait qu'en 1545, un certain Cosme Du Monstier était maître de la Monnaie de

Rouen[1]. Les Du Monstier seraient-ils donc originaires de Normandie ?

L'intervention de Cosme au mariage de son fils, où il se faisait représenter par Jacques Hallé, était rendue nécessaire par la donation mutuelle



PIERRE DUMONSTIER. — JEAN DE BEAUGRAND (1595).
D'après la gravure de Thomas de Leu.

en usufruit de tous les biens du prédécédé au profit du survivant, consentie par Daniel Du Monstier et Geneviève Baliffre. D'ailleurs, le père ne fait aucune libéralité à son fils. La fortune vient de la femme.

La date de la mort de Cosme Du Monstier est restée inconnue. Il vivait encore, l'acte de mariage de son fils le prouve, au commencement

1. Arch. nat., Z^{1b} 63, fol. 269 r°.

de l'année 1602. Peut-être survécut-il à son frère Étienne, dont l'épitaphe fixe le décès au 23 octobre 1603.

Cosme aura désormais un commencement de biographie basée sur des documents positifs. Quant à son œuvre, on en est réduit à une incertitude absolue, puisque les anciens auteurs ne savent même pas s'il a été peintre en miniature ou dessinateur de portraits au crayon.

Nous donnons ici le texte complet de l'acte de mariage de Cosme Dumonstier, inconnu jusqu'ici :

21 février 1577.
Y 118, fol. 434 (Archives nationales).

Contrat de mariage de Côme du Monstier, peintre et valet de chambre de la Reine Mère et de la reine de Navarre, avec Charlotte Bernier, et reconnaissance de leur fils Daniel du Monstier.

Par devant Robert Foucard et Jehan Brigand, notaires du Roy nostre sire en son Chastellet de Paris, furent presens et comparurent personnellement Cosme du Monstier, painctre et vallet de chambre de la Royne Mère du Roy et de la Royne de Navarre, en son nom, d'une part, et Charlotte Bernier, fille de Raoul Bernier, sergent royal au bailliage de Bloys, et de feue Catherine Brunel, sa femme, aagée de vingt-six ans passez, aussy pour elle en son nom, d'aultre part, disans lesd. parties que des et depuis quatre ans en çà ou environ, pour la mutuelle, bonne et licite amityé qu'ilz avoyent l'un envers l'aultre, ils se seroyent des lors promis prendre par mariage, et icelluy promis contracter et faire celebrer à la premiere occasion et selon leur comodité, suivant laquelle promesse et icelle ainsy faicte et par plusieurs foys jurée et réitérée entre eulx, et en conséquence d'icelle et non aultrement, si comme ilz disoyent, auroyent prins et eu cohabitation, dont seroict d'eulx venu et yssu ung filz nommé Daniel du Monstier, encore de present vivant. A ces causes, après que lesd. parties, volontairement, sans contraincte, ont dit et declairé avoir toujours tenu et repputté, comme encore tiennent et reputent icelluy Daniel du Monstier pour leur filz légitime, procréé et enfanté soubz icelles loyalles promesses, et comme telles, veulent et entendent que cy après il vienne à succeder et de eulx heriter tout ainsy que sy sa naissance avoict esté après la célébration dud. mariaige faite en Saincte Eglise, et voullant par icelles parties respectivement au surplus effectuer lad. solempnité de mariaige en nostre mere Saincte Eglise et promesses d'icelluy mariaige, et suivant ce qui ja esté faict et consommé par eulx à l'occasion d'icelles, comme dit est, attendu mesmes qu'à faire les susd. promesses, lad. Charlotte Bernier a dict avoir esté asistée de son pere et parens, qui ont loué la bonne intention, tant d'elle que dudit du Monstier, en cette deliberation de contracter led. mariaige, recogneurent et confesserent en la presence, de l'advis et voulloir et consentement de Anthoine de la Forestye, aulmosnier de l'église Saint-Martin de Brefes la Gaillarde, Robert Corbeau, m^e brodeur



GABRIELLE D'ESTRÉES, DUCHESSE DE BEAUFORT

d'après un dessin du XVIe siècle à la Bibliothèque nationale

Revue de l'Art ancien et moderne — Imp. Ch. Wittmann

à Paris et brodeur desd. dames Roynes, Barbe Grillon, vefve de feu Guillaume Corbeau, et Catherine Corbeau, femme de mᵉ Guillaume Mathon, aussi brodeur de la Royne, tous amis commungs desd. parties, avoir faict, feirent et font ensemble et de bonne foy les pactes, conventions, promesses, dons, douaires qui ensuivent. Sçavoir est, lesd. du Monstier et Charlotte Bernier avoir promis, comme encore d'abondant et derechef ont promis et promettent prendre l'un d'eulx l'autre par loy et nom de mariaige, et icelluy faire celebrer et solempniser en Saincte Eglise le plustost que faire se pourra, sy Dieu et Saincte Eglise s'y accorde, et ce aux biens, droits, nom, raisons et actions qui auxd. futurs époux peuvent competer et appartenir, pour estre ungs et commungs entre eulx, du jour de la consommation de leurd. mariaige, suivant la coustume de la ville, prevosté et viconté de Paris : lesquels droits d'icelle future epouze elle a dict se consister aux dons et legs testamentaires à elle faictz par feue Marye Brunel, vefve de feu mᵉ Pierre Hemon, luy vivant secrétaire de la chambre du Roy, portez par son testament, et au droict de lad. feue Catherine Brunel, sa mère.

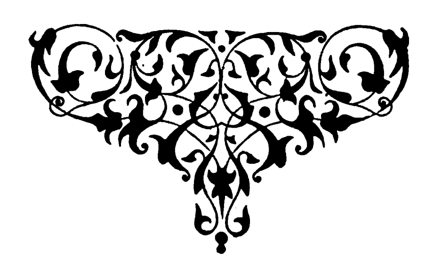
Partant led. du Monstier a doué et doue lad. future espouse de la somme de deux cens écus d'or soleil pour une foys, en douaire prefix, qui luy competera et appartiendra à elle et aux siens de son costé et ligne à toujours sans aulcun retour, et lequel sera néantmoins le propre des enffans venuz dud. mariaige, au payement duquel douaire et pour icelluy fournir et faire valloir led. du Monstier a obligé et ypothequé tous et chacuns ses biens, presens et advenir; néantmoins sera en l'option d'elle prendre le douaire coustumier suivant la coustume de Paris pour et au lieu du prefix, nonobstant toutes coustumes à ce contraires, ausquelz lesd. partyes ont pour ce regard desrogé et desrogent et que les heritaiges dud. du Monstier ne soyent scituez et assis au dedans d'icelle coustume de Paris. Et a esté accordé que, s'il predecedde, elle aura et prendra en oultre, par preciput et hors part, tous ses habitz, bagues et joyaulx, comme aussi reciproquement, et, par cas semblable, led. du Monstier, ses habitz, armes et chevaulx, au cas qu'il survive lad. Bernier, le tout à quelque somme qu'ilz se puissent monter. Et, au surplus, a esté accordé qu'elle pourra prendre et apprehender la communaulté ou à icelle renoncer, en quoy faisant et renonceant prendra franchement et quietement tout ce qu'elle aura apporté aud. mariaige et tout ce qu'il luy adviendra et exherra par donnations, successions en ligne droicte et collateralle et aultrement, avecq son douaire, tel que par elle sera choisy, comme dict est, ensemble sond. preciput d'habitz, bagues et joyaulx, sans qu'elle soict tenue en aulcunes debtes, encores que à icelles elle y feust obligé. Et davantaige a esté accordé que le survivant joira en usuffruit, sa vye durant seullement, de tous et chacuns les biens tant meubles que immeubles, propres, acquestz, que conquestz immeubles, que au jour de la dissolution dud. mariaige sera trouvé competer et appartenir aud. premier deceddé, et d'iceulx en font respectivement don mutuel et reciprocque l'un à l'aultre, pour en joir par usuffruict seullement comme dict est, à la charge d'en user comme bon pere de famille et en acomplissant le testament dud. premier mourant sur la part et portion dud. premier deceddé, et pourvu que au jour d'icelle dissolution il n'y ayt enffans lors vivans yssuz dud. mariaige. Et pour sy mestre et faire insinuer ces presentes partout où besoing sera suivant l'ordonnance, lesd. partyes respectivement ont faict et constitué leur procureur general,

special et irrevocable *(le nom est ici en blanc)* auquel ilz ont donné et donnent pouvoir et puissance de ce faire, en demander et requerir actes et tout ce que au cas appartiendra et sera necessaire, car ainsy, etc., prometans, etc., obligeant chacun en droict soy, renonçans, etc. Faict et passé double l'an mil vᶜ soixante dix sept, le jeudi xxiᵉ jour de febvrier. Signé Brigant et Foucart, et au doz estoit escript : Enregistré Brigant, et encores estoit escript ce qui s'ensuict :

Cosme du Monstier, peintre et vallet de chambre de la Royne mère du Roy et de la Royne de Navarre et Charlotte Bernier, sa femme, de luy suffisamment auctoryzée, après lecture à eulx faicte par l'un des notaires soubzignez en la presence de l'autre de leur contract de mariaige escript de l'autre part, passé par devant Foucart et Brigrant, notaires, le jeudy xxiᵉ jour de febvrier mil vᶜ soixante dix sept dernier passé, ont icelluy, en tant que besoing seroict, approuvé et eu pour adgreable, veullent et entendent que toutes et chacunes les conventions matrimonialles, pactions, dons, advantaiges et autres clauses et conditions y apposées et stipullées par icelluy ayent lieu et sortent effect selon, jouxte et ensuivant la forme et teneur dud. contract de mariaige, et pour icelluy faire insinuer par tout où besoing seroit, ont faict et constitué leur procureur général et spécial, Nicolas de la Vigne, auquel ilz donnent pouvoir de ce faire, et tout ce que au cas appartiendra et sera necessaire, et generalement, etc., promettans, obligeans, renonçans... Faict et passé l'an mil vᶜ LXXVII, le jeudy vingt deuxième jour d'aoust. Signé Brigant et Toucart. Et encore a esté mis l'insinuation ainsy qu'il suit.

L'an mil cinq cens soixante dix sept, le jeudy vingt neufiesme jour d'aoust, le present contract de mariaige a esté apporté au greffe du Chastellet de Paris et icelluy, ensemble l'acte y transcript, insinuez, acceptez et euz pour agreable aux charges, clauses et conditions y apposées par M. Nicolas de la Vigne, comme procureur de Cosme du Monstier, paintre et vallet de chambre de la Royne mere du Roy et de la Royne de Navarre, et Charlotte Bernier, sa femme et espouse, denommez esd. contract et acte y transcript, lesquelz ont esté enregistré au present registre 33ᵉ Vollume des Insinuations dud. Chastellet, suivant l'ordonnance, ce requerant led. de la Vigne aud. nom, qui de ce a requis et demandé acte à luy octroyé et baillé ces présentes pour servir et valloir ausd. du Monstier et Charlotte Bernier, sa femme, en temps et lieu ce que de raison.

(A suivre.) JULES GUIFFREY





LES CONQUÊTES DE LA CHINE

UNE COMMANDE DE L'EMPEREUR DE CHINE EN FRANCE AU XVIIIe SIÈCLE

Tandis que les yeux sont encore fixés sur la Mandchourie, on lira peut-être avec curiosité la relation d'une commande de gravures faite par un empereur de Chine à la cour de France, au milieu du XVIIIe siècle. Si invraisemblable que cela paraisse à une époque où la Chine était complètement fermée aux Européens, il n'en est pas moins avéré que le fameux Kien-Long, un des plus grands empereurs de la dynastie mandchoue, celui qui donna à l'empire chinois ses limites actuelles et traitait avec la Russie sur un pied d'égalité, eut un jour la fantaisie de faire graver ses conquêtes par des artistes de Paris, et par les meilleurs, les Saint-Aubin, les Choffard, les Le Bas, les de Launay, les Masquelier, etc., sous la haute conduite du plus considérable d'entre eux, du charmant, du spirituel Cochin le fils. On croit rêver en voyant ce farouche conquérant tartare confier la gravure de ses victoires sur les Kalmouks, les Cosaques, les mahométans du Turkestan, aux délicats auteurs de tant de riens exquis, de tant de frivolités élégantes et mondaines ; aussi bien faut-il s'attendre à tout, dans ce XVIIIe siècle si mobile, si fécond en surprises ; ne nous étonnons donc point, si Cochin retouche les gravures de la Chine, comme il retouchait jadis les eaux-fortes de Mme de Pompadour ; Choffard qui fit les culs-de-lampe des contes de La Fontaine fera bien aussi l'encadrement des batailles de la Chine, et Augustin de Saint-Aubin gravera des images guerrières, de la même main qui dessina *le Concert* et *le Bal paré*.

L'empereur de Chine Kien-Long n'était pas un homme ordinaire. Prince guerrier et l'un des conquérants les plus glorieux parmi les empereurs de Chine, il

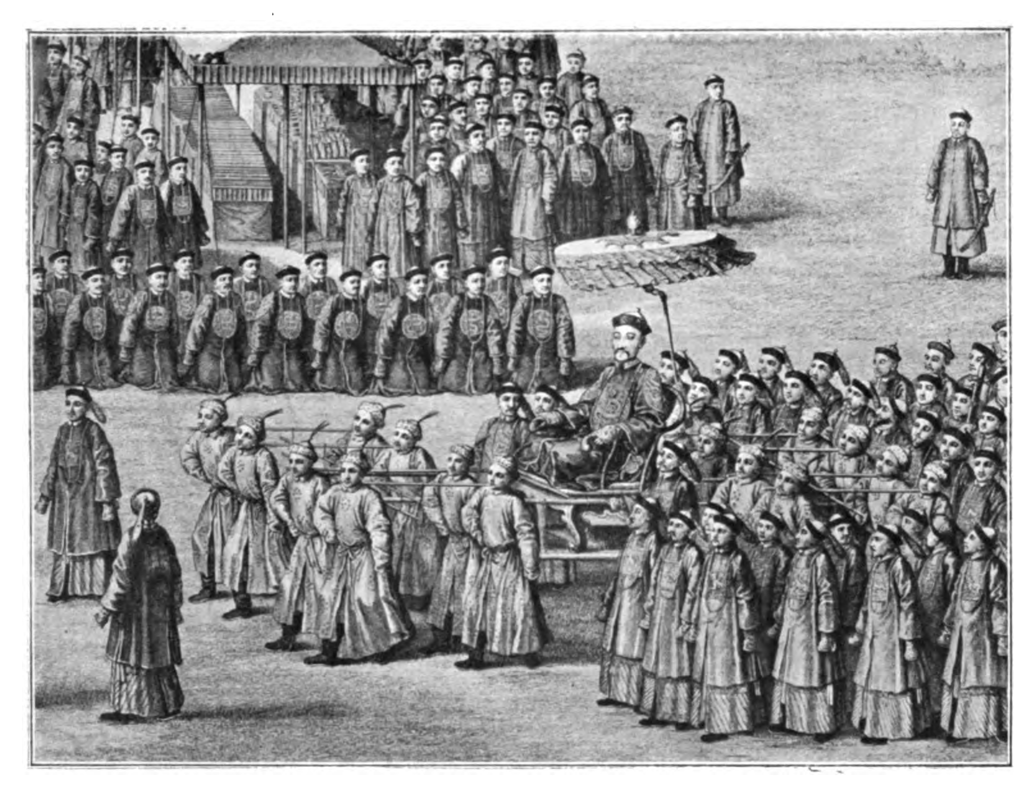
avait une âme de poète et d'artiste : il composa un poème en vers chinois, à la louange de Moukden, sa chère ville, qui renfermait les tombeaux de ses ancêtres, et il ne dédaigna pas de décrire en accents lyriques tout le pays d'alentour, avec sa faune et sa flore. Il avait des peintres attachés à son service dans la ville de Pékin, et ceci n'est pas pour surprendre, car il peignait lui-même. Mais ce qui ne laisse pas de paraître étrange, c'est que les principaux de ces peintres étaient des missionnaires européens, le P. Denis Attiret, français, le P. Joseph Castiglione, italien, le P. Ignatien Sichelbarth, allemand, tous les trois de la Compagnie de Jésus, et le P. Jean Damascène, italien, Augustin déchaussé de la Congrégation de la Propagande.

Ils ne peignaient rien qui n'eût été vu et approuvé par le prince. Introduits dans l'intérieur du palais en grande cérémonie, ils devaient travailler dans un atelier gelé en hiver, brûlant en été, à l'heure dite, suivant le bon plaisir de l'empereur, qui leur donnait à tort et à travers des ordres d'enfant gâté. Tantôt ils étaient entourés d'une foule de courtisans, qui les accablaient de compliments et de conseils; tantôt ils travaillaient dans le même atelier que les peintres chinois attachés, comme eux, au palais impérial, dont il fallait, à l'occasion, recevoir des leçons de bon goût. Un jour qu'Attiret peignait le portrait d'une dame chinoise dans la manière de Coypel et de Boucher, il s'aperçut que tous autour de lui gardaient le silence, au lieu de lui prodiguer les éloges comme à l'ordinaire; il devina qu'il avait dû commettre une lourde faute ; un vieux peintre chinois, élevant doucement la voix, se chargea de l'éclairer : il blâma dans le tableau « ces yeux vifs et brillants, ces joues vermeilles, cette physionomie hardie, ces bras qu'on voyait presque jusqu'aux coudes, ce cou découvert jusqu'à la naissance de la gorge »; il aurait fallu, au contraire, donner à la dame chinoise « un air de modestie, de timidité et de douceur »; autrement, c'était « manquer de la peindre au naturel et dans la décence qui lui convenait, c'était pécher contre le costume ». Que n'auraient pas donné Diderot ou Cochin le fils, pour entendre une pareille critique dans la bouche de ce Chinois authentique! Quel argument décisif contre le mauvais goût que ces sages paroles d'un philosophe de la Chine, et qu'il eût été piquant de les transcrire au vif, dans quelque opuscule ou dans un *Salon !*

Au reste, l'empereur les traitait avec la plus grande faveur. Fréquemment il leur envoyait des mets de sa table, par quelque « mandarin en cérémonie ». Attiret, Damascène, Castiglione et Sichelbarth jouissaient de toute sa confiance. C'est à eux qu'il s'adressa pour élever un monument durable à sa gloire : il les chargea de faire seize grands dessins représentant ses conquêtes.

Bien entendu, ils durent exécuter leurs dessins dans le goût chinois. Ils avaient observé avec soin les moindres particularités du costume, les bijoux distinctifs de chaque personnage, selon les théories des peintres du pays, qui se seraient crus déshonorés si, par exemple, ils n'avaient pas peint d'un beau rouge les mains d'une femme de qualité, « dont les doigts, ajoutaient-ils, qui sont de même couleur, doivent être minces, arrondis et se terminer en pointe. Ils sont, outre cela, toujours armés de longs ongles, qui sont arqués dans leur largeur, rouges sur la partie qui couvre le doigt et de couleur perle dans tout le reste. Leur longueur n'est pas indifféremment la même : celle des ongles du pouce et du petit doigt l'emportent considérablement sur celle de tous les autres ; de là vient qu'ils sont, pour l'ordinaire, revêtus d'un

ongle artificiel d'or ou d'argent ». Suivant leurs conseils, les religieux avaient aussi dessiné les plus petits détails des objets, arrangeant exactement les feuilles et les rameaux des arbres comme dans le naturel, avec le nombre exact des principaux filaments, ombrant les dessins le moins possible, car les ombres, quand elles étaient un peu fortes, paraissaient des taches à l'empereur.



L'Empereur Kien-Long.
Fragment de la gravure de Le Bas d'après le dessin du P. Damascène :
L'Empereur reçoit les hommages des peuples vaincus en 1760 (n° 16).

L'ouvrage terminé, Kien-Long s'en montre très satisfait. Le désir lui vient de le faire graver. Il a entendu parler d'un procédé, inconnu en Chine, grâce auquel on peut rendre parfaitement et dans toutes leurs parties les dessins sur des lames de cuivre, avec une netteté et un relief admirables : il fera donc graver sur cuivre ses conquêtes, par des artistes européens.

Quand on apprend le désir de l'empereur, des compétitions s'engagent : la Compagnie des Indes d'Angleterre fait tout son possible pour avoir la commande ; mais le P. Attiret, grâce à son ascendant sur l'empereur et à l'autorité incontestable de

son talent, procure cet avantage à la France[1]. Kien-Long, par décret impérial du 26e de la 5e lune, l'an trentième de son empire, autrement dit le 13 juillet 1765, charge ses mandarins de faire graver en France, par les meilleurs artistes, seize grands dessins représentant des victoires qu'il a remportées dans la conquête du royaume de Chumgar et des pays mahométans voisins; les préposés de la Compagnie des Indes à Canton les feront parvenir en Europe: quatre dessins seront envoyés par les premiers vaisseaux qui partiront; les douze autres suivront sous peu. L'empereur insiste pour qu'on lui envoie de France sans faute, avec deux cents épreuves de chaque estampe, les planches gravées sur cuivre, car il a l'intention d'en faire tirer de nouveaux exemplaires en Chine: et, pour fournir à la dépense, il fait délivrer aux préposés de la Compagnie une somme de seize mille taëls, soit 112.800 livres, le taël valant 7 fr. 10.

Le décret était accompagné d'une lettre du P. Joseph Castiglione, datée aussi de Pékin, le 13 juillet 1765, adressée au directeur des arts, et lui recommandant d'apporter dans les gravures « la correction et la netteté la plus exacte ». Le tout est remis, avec les quatre premiers dessins, au marquis de Marigny, directeur général des Bâtiments du roi et, en cette qualité, président de l'Académie de peinture, par M. de Méry d'Arcy, le 31 décembre 1766[2]. Le ministre Bertin est également saisi de l'affaire, car un mémoire émané de ses bureaux représente au roi « qu'il serait à propos d'exécuter en petit les quatre dessins sur des grands vases de belle forme de la manufacture royale de Sèvres, et de les exécuter en tapisserie à la manufacture royale des Gobelins : cela, dit l'auteur du mémoire, donnerait à tout l'empire de la Chine une haute idée de la supériorité de nos artistes, de nos manufactures et de notre nation, et les Français ne seraient plus, comme ils le sont à la Chine, confondus avec les autres nations sous le nom d'Européens... Cela disposerait l'empereur en faveur de notre commerce, qui depuis quelques années a reçu le plus grand échec, en punition de la mauvaise conduite des Anglais dans une affaire qui s'est passée il y a quelques années, et dont nous supportons le préjudice ainsi que tous les autres Européens... En outre, la religion chrétienne et la protection que le roy accorde aux missions étrangères en serait bien plus puissante[3] ».

L'engouement était alors général pour les produits de l'art chinois, pour les étoffes, les paravents, les tentures, les éventails, les peintures dans le goût chinois. Dès le début du siècle, Watteau avait peint au château de la Muette des Chinois et des Tartares, et après lui Boucher, Huet continuaient la tradition. Cette sympathie pour la Chine, pour le pays fabuleux où trônait, croyait-on, le grand Mogol, et qu'on ne connaissait que par ses oranges et ses porcelaines, ne se traduisait pas seulement en une fureur de kiosques, de pagodes et autres chinoiseries, elle se manifestait dans la littérature et sur le théâtre : Regnard n'avait pas dédaigné d'écrire une pièce en cinq actes, intitulée *les Chinois*, dont les éditions s'étaient multipliées au cours du siècle ; une scène lyrique, représentée à l'Opéra, *le Chinois de retour*, avait eu les honneurs de la parodie; enfin Voltaire lui-même avait adapté au goût français un vieux

1. Arch nat., O1, carton 1924.
2. Bibl. Nat. Département des Estampes, Oe. 9.
3. Arch. nat., O1 1924.

drame chinois du XIIIe siècle, et fait applaudir en 1755, dans *l'Orphelin de la Chine*, le héros tartare Gengis-Khan, sous les traits de Lekain.

Le marquis de Marigny ne pouvait manquer de partager le goût du jour. A son travail avec le roi du 7 avril 1767, il éveillait la curiosité et l'intérêt de Sa Majesté pour cette commande singulière, et quelques jours après, le 19, il écrivait à Cochin[1] :

Il est temps, Monsieur, que vous preniez avec les graveurs que vous m'avez proposés, les arrangements convenables pour l'exécution des gravures dont les dessins ont été envoyés en France par l'empereur de la Chine ; vous assemblerez donc ces artistes le plus tôt qu'il vous sera possible, et vous conviendrez avec eux du prix de chaque planche et du temps auquel ils seront tenus de rendre leur ouvrage parfait ; la somme de 10.000 livres que vous me proposez, attendu la sujétion particulière qu'exigera le fini de l'ouvrage, ne m'a point paru excessive ; aussi je vous autorise à la leur promettre, ainsi que les 1.000 livres d'augmentation à celui à qui échoira la planche la plus chargée ; quant au temps, vous n'ignorez pas qu'il est important que l'ouvrage soit fini dans les derniers mois de 1768, afin que les planches puissent être envoyées en Chine par les vaisseaux de la Compagnie des Indes, qui partent d'ordinaire en décembre et janvier de chaque année ; vous me marquez, par votre lettre du 16 février, que les graveurs demandent jusqu'à la fin de l'été de 1769 ; il faut faire vos



PAN-TI, GÉNÉRAL DES TROUPES CHINOISES, DIRIGEANT L'ATTAQUE.
Fragment de la gravure de Le Bas d'après le dessin du P. Castiglione :
Victoire de l'armée impériale sur les bords de la rivière d'Ily en 1755 (n° 3).

1. Arch. Nat., O1, 1116.

efforts pour les engager à le promettre à la fin de 1768 ; une année entière de retard peut ôter à la France l'avantage de faire parvenir son ouvrage la première, ce qui serait fâcheux, et nuirait à l'objet que j'ai eu en vue en proposant à S. M. de m'autoriser à faire remplir cette demande de l'empereur de la Chine avec un soin particulier; vous pouvez, pour déterminer les graveurs à se livrer à ce travail de manière à le terminer avant la fin de l'année prochaine, leur laisser entrevoir que je me prêterai dans ce cas sans peine à leur accorder une gratification.

Je vous ai déjà prévenu que je vous proposerais au roi pour avoir l'inspection et la direction générale de l'ouvrage. Sa Majesté a agréé que vous en fussiez chargé; ainsi, vous n'avez point de temps à perdre pour travailler à refaire ceux des dessins que vous m'avez marqué être inférieurs aux autres ; j'ai lu et approuvé les demandes que vous me faites pour ce travail, ainsi que pour retoucher les épreuves et les amener à leur perfection, et vous serez payé en conséquence.

Je suis tout à fait d'avis que l'encadrure soit gravée sur un cuivre à part; cela contribuera à accélérer l'ouvrage, et d'ailleurs, comme cet ornement est accessoire et n'entre nullement dans la demande, il est à propos que l'empereur de la Chine ait la facilité d'en faire usage ou non, conformément à son goût; j'agrée le S[r] Choffard, que vous me proposez pour cette partie de l'ouvrage; votre proposition d'y faire usage des ornements de l'architecture européenne, mêlée avec des emblèmes tirés des propriétés des animaux et des plantes, me paraît ce qu'il y a de mieux, quoique sûrement encore fort obscur pour des peuples aussi éloignés; vous observerez seulement au S[r] Choffard, qu'il est à propos que les fleurs de lis y soient abondamment employées.

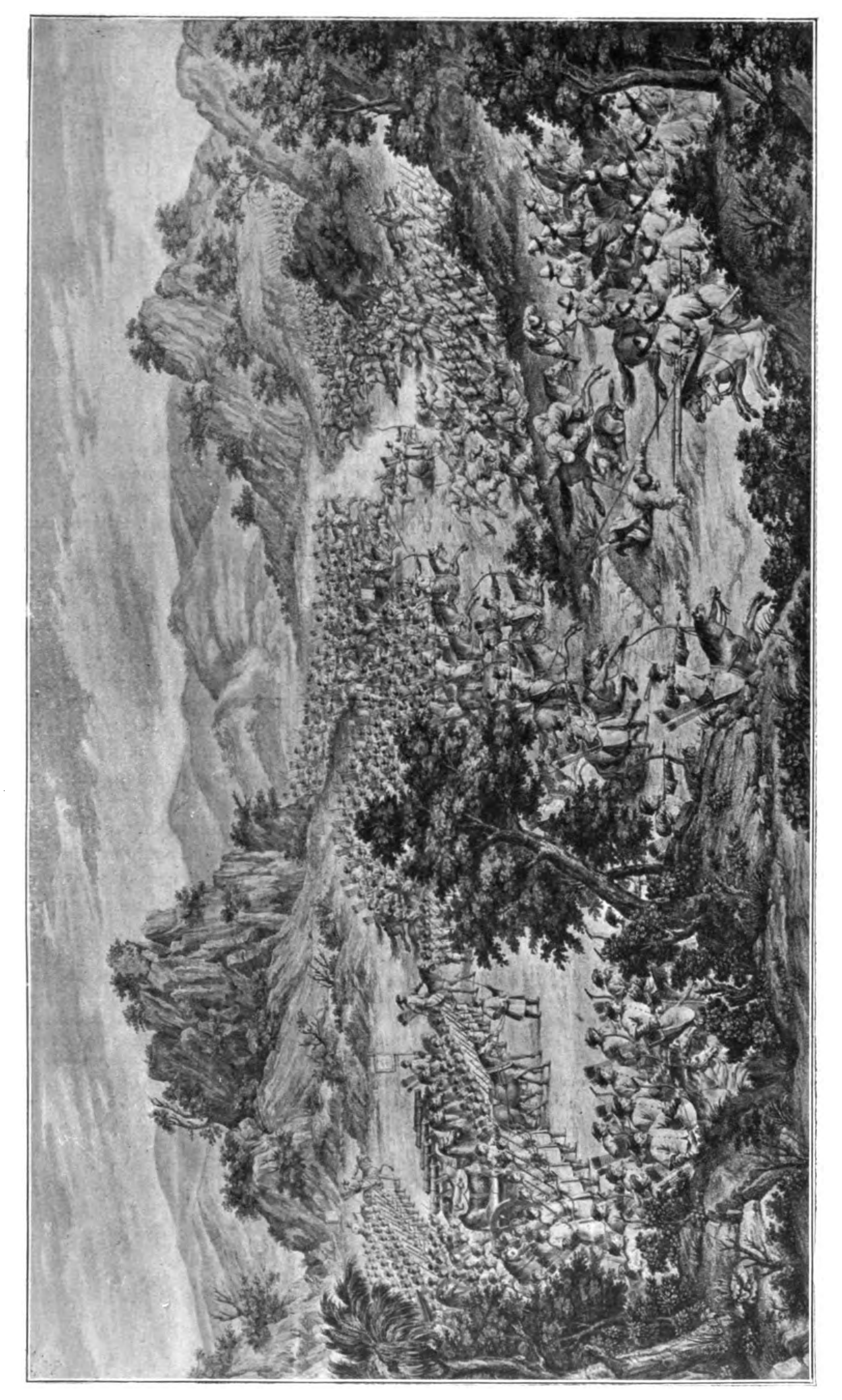
A l'égard du papier, puisqu'il n'est point question de réduction de dessin, celui des manufactures françaises n'ayant que 36 pouces de largeur me paraît en effet bien petit, et le peu de marge qui resterait aurait mauvaise grâce ; il faudra conséquemment faire usage de celui de manufacture étrangère, puisqu'il est d'ailleurs très beau et très bon ; ceci au reste n'a rien de pressant, je verrai quand les planches approcheront de leur perfection à prendre un parti sur cela.

Je n'ai rien à vous dire quant au goût dans lequel cet ouvrage doit être exécuté ; vous êtes déjà prévenu que les Chinois préfèrent l'exactitude et le fini de l'exécution, à tout ce qui caractérise chez nous le génie et le talent ; il est juste qu'ils soient servis à leur gré ; ainsi c'est à vous à recommander aux graveurs de s'y conformer avec grand soin, et d'y veiller.

Le 22, les quatre graveurs choisis par Cochin font leur soumission : Jacques-Philippe Le Bas se charge du dessin du P. Castillon[1], Augustin de Saint-Aubin prend celui du P. Damascène[2], Prévot celui du P. Sichelbart[3], Jacques Aliamet celui d'Attiret[4] ; tous s'engagent à graver les planches, « d'après et conforme aux dessins des missionnaires, ainsi qu'aux améliorations qui pourront y être faites par M. Cochin, pour la somme de 10.000 livres pour chaque planche, demandant 1.000 livres en commençant, 3.000 livres lors de l'épreuve à l'eau-forte, 3.000 livres aux premières épreuves retouchées au burin, et les 3.000 livres restantes à l'entière terminaison de l'ouvrage ».

Malgré le zèle de Marigny à presser les graveurs, à prévenir Cochin « de l'utilité dont il peut être pour le commerce de la nation française que les quatre premières gravures soient envoyées en Chine à la fin de l'automne 1768 », il ne peut les envoyer qu'à l'automne de l'année suivante ; sans entrer dans le détail des retards et des paiements successifs, qu'on peut suivre mois par mois dans la correspondance de Cochin, avec le marquis de Marigny[5], nous dirons seulement que lorsque ce dernier quitta

1. Sa gravure est classée la 5[e] dans la série conservée au département des Estampes.
2. Sa gravure est classée la 7[e] dans la série conservée au département des Estampes.
3. Sa gravure est classée la 8[e] dans la série conservée au département des Estampes.
4. Sa gravure est classée la 15[e] dans la série conservée au département des Estampes.
5. Arch. nat., O1, 1924.



TCHAO-HOEI, GÉNÉRAL DES TROUPES CHINOISES, MET EN FUITE AMOUR-SANA, ROI DES ELEUTHS (1757).

Gravure d'Augustin de Saint-Aubin d'après le dessin du P. Damascène (n° 7).

l'administration des bâtiments, en juillet 1773, elles n'étaient pas encore toutes finies, et ne parvinrent au complet à Pékin qu'en 1774 : les dernières quittances des graveurs reçues dans les bureaux de l'abbé Terray sont datées du 15 janvier 1774.

Comme les premières sont du 23 mai 1767, cela fait donc sept années passées à graver les estampes de la Chine. Cochin avait d'ailleurs prévenu M. de Marigny « qu'un graveur ne pouvait pas, surtout avec le fini et les soins qu'on exigeait, graver une de ces planches en moins de deux ans[1] » ; et il faut reconnaitre qu'il n'avait rien négligé pour amener l'œuvre à sa perfection. D'abord il avait engagé les habiles gens qu'il avait chargés des premiers dessins, Le Bas, Augustin de Saint-Aubin, Prévost, Aliamet, Choffard, à se charger encore d'un dessin chacun ou même de deux ; puis il avait cherché encore quelques graveurs à qui il connaissait des talents suffisants : de Launay, Masquelier, Née, pour leur distribuer le reste des estampes. Tous ces graveurs avaient déjà l'habitude de travailler ensemble ; les planches composées par Le Prince pour illustrer le compte-rendu de la mission de l'abbé Chappe, envoyé à Tobolok par l'Académie des sciences, afin d'observer le passage de Vénus, avaient été gravées tout récemment par divers artistes, parmi lesquelles précisément Le Bas, de Launay et Augustin de Saint-Aubin. Ce dernier était d'ailleurs collaborateur et l'interprète favori de Cochin : à l'avènement de Louis XVI et de Marie-Antoinette, quand Cochin inventa des allégories en leur honneur, c'est Saint-Aubin qu'il choisit pour préparer l'eau-forte de ces compositions, avec Choffard pour en inventer l'encadrement, et c'est lui qui fit agréer Saint-Aubin à l'Académie en 1770.

Cette entente parfaite entre les plus délicats artistes du XVIIIe siècle nous apparait une fois de plus dans cette collaboration des gravures de la Chine : l'engagement des graveurs à graver les planches, « d'après et conforme aux améliorations qui pourraient y être faites par M. Cochin », nous prouve qu'ils n'avaient nullement l'amour propre, la fierté légitime d'ailleurs, mais facilement irritable, de nos artistes modernes, et éclaire d'un jour singulier ces âmes de peintres et graveurs de l'ancien régime, qui avaient encore toute la docilité et la bonhomie des artisans du moyen âge. Parcourons la correspondance de Cochin avec le marquis de Marigny ; nous y trouvons la preuve que le travail de Saint-Aubin, de Le Bas, de Prévost, était revu et corrigé de sa propre main, et que ces excellents artistes suivaient comme des écoliers dociles les indications du maître : au mois de septembre 1768, Cochin écrit[2] :

La première estampe[3], de M. Le Bas, a eu à l'eau-forte tout le succès qu'on pouvait désirer, mais néanmoins il y a encore beaucoup à faire, car dans ces sortes d'ouvrages, à peine l'eau-forte la plus heureuse peut-elle se compter pour un tiers du travail ; afin d'accélérer, sur cette eau-forte, avec très peu de travail depuis, j'ai eu la patience de retoucher une épreuve qui vaut presque un second dessin. Il y a plusieurs mois que M. Le Bas la suit, mais malgré toute son assiduité, je l'ai vue ces jours passés, et il n'est pas encore en état de m'en donner une seconde épreuve, qu'il faudra encore que je retouche, et ma retouche lui donnera encore du travail peut-être pour un mois ou deux, car c'est ainsi qu'il faut compter en gravure.

La seconde planche[4] venue depuis est une de M. de St-Aubin. Elle est venue assez heureuse-

1. Lettre du 19 septembre 1768.
2. Arch. nat., O1, 1924.
3. Elle porte, dans la suite des planches, le n° 5.
4 Elle porte le n° 7.

ment à l'eau-forte, mais plus tard que celle de M. Le Bas, parce qu'il a fallu qu'il attendît que j'eusse rectifié le dessin qui, étant du Père Damascène, était des moins bons. Conséquemment, il ne pourra avoir achevé que quelque temps après M. Le Bas.

La troisième[1] à l'eau-forte est de M. Prévost. C'est la plus chargée de toutes, et on ne peut l'attendre que quelque temps après les deux premières.

La quatrième[2] est une seconde de M. Le Bas, mais elle a essuyé des accidents fâcheux à l'eau-forte, dont la réparation lui donnera beaucoup de travail.

La cinquième est une de M. Aliamet[3]; elle est mordue, mais elle a aussi souffert dans plusieurs parties qu'il faut raccommoder, c'est pourquoi il n'en n'a point encore montré d'épreuves, parce qu'il répare d'abord les manquements.

Ne résulte-t-il pas de cette lettre que la planche 5, par exemple, est bien plus l'œuvre de Cochin que celle de Le Bas? Et il en est ainsi durant toute la durée de l'ouvrage, dont il est l'auteur véritable. Le marquis de Marigny lui avait donné pleins pouvoirs, et le roi lui permit de suspendre tous les autres ouvrages dont il était chargé pour son service, afin de donner tous ses soins à l'exécution des gravures; aussi refait-il une partie des dessins, qui étaient vraiment par trop chinois, sans ombre aucune; dès le mois de mai 1767, il refait un dessin du P. Damascène, qui était des moins bons; il déclare travailler fortement à la rectification des dessins, en septembre 1768; et, le 14 août 1772, il écrit à Montucla qu'« il n'a encore point écrit à M. le marquis, parce qu'il a été si pressé par M. Le Bas, pour un dessin de la Chine qui lui est destiné, qu'il a travaillé avec excès et sans se détourner un seul moment[4] ». Il rend compte au marquis de Marigny, au fur et à mesure, du travail des graveurs; c'est de Le Bas qu'il semble le plus satisfait. « M. Le Bas va le plus assidûment et le plus vite, et même le mieux à tous égards », écrit-il le 1er mai 1768; et le 18 juillet 1769 : « J'ai beaucoup à me louer de son assiduité, de la beauté de son travail, et surtout de sa diligence ».

Rien n'est négligé : on fait venir les planches de cuivre d'Angleterre; Cochin ne se sert que d'un seul imprimeur, parce que, dit-il, « il n'y en a qu'un en qui l'on puisse prendre une entière confiance, soit pour ses talents, qui sont fort au-dessus de ceux des autres, soit pour sa probité qui est reconnue ». Il choisit le Sr Beauvais, et c'est le Sr Prudhomme, marchand-papetier, qui fournit les papiers qui sont les meilleurs. Les graveurs sont largement payés : la somme de 10.000 livres par planche (soit 14.000 francs environ) qu'ils reçoivent, est un fort joli prix pour l'époque, étant donné que les estampes, malgré leur grandeur, ne représentent pas un travail très considérable; elles sont fort peu ombrées, et l'obligation de travailler à la chinoise déchargeait les artistes des plus grandes difficultés de la gravure, qui consistent dans les nuances du clair-obscur. Celui qui a la planche la plus chargée[5] reçoit même 1.000 livres d'augmentation.

De son côté, le marquis de Marigny tient les directeurs de la Compagnie des

1. Elle porte le n° 8.
2. Elle porte le n° 3.
3. Elle porte le n° 15.
4. Arch. nat., O, 1924.
5. Prévost, qui avait pris la planche n° 8.

Indes au courant du travail, dont il se montre fort enthousiaste : « Il y a tout lieu de croire, leur écrit-il, que l'on verra avec étonnement, à la Chine, ces morceaux de la gravure européenne[1] ».

En tout cas, on les y attendait avec impatience; l'empereur Kien-Long insistait pour avoir les planches originales, et il ordonnait même qu'on fît venir de France une presse à imprimer, que le Sr Beauvais, imprimeur en taille-douce, se chargea de fournir[2].

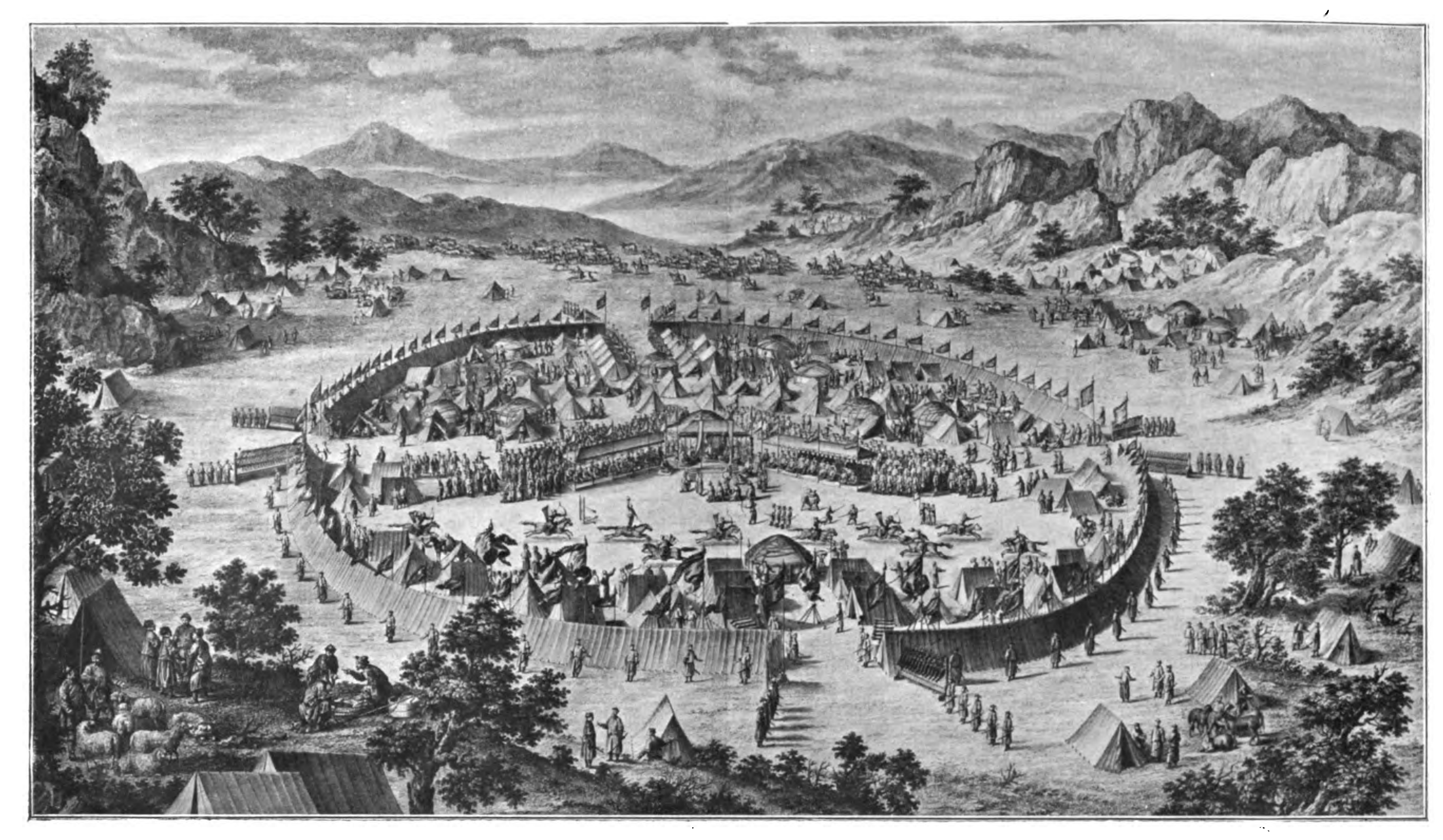
En 1774, les planches, avec cent exemplaires qu'on en tira, furent envoyées en Chine ; il n'en fut réservé qu'un très petit nombre pour la famille royale et la bibliothèque du roi, ce qui a rendu cette suite de la plus grande rareté. Ces estampes portent deux pieds neuf pouces de longueur sur un pied sept pouces de hauteur : elles furent imprimées pour l'empereur de la Chine et pour le roi, sur du papier fabriqué spécialement, nommé « Grand Louvois », ayant trois pieds quatre pouces et demi de longueur sur deux pieds six pouces et demi de hauteur [3].

Les seize estampes portent, avec les noms du dessinateur et du graveur, la mention: *Cochin direxit.* Elles ont été évidemment, pour la plupart, très remaniées par Cochin, et l'on reconnaît dans plusieurs d'entre elles l'ordonnance théâtrale qu'il affectait à cette époque ; mais les détails copiés sur le vif par les missionnaires, les particularités du paysage, du costume, des physionomies, avaient été respectés conformément aux prescriptions de l'empereur de la Chine.

Conquérants et vaincus, Tartares mandchous et Kalmouks, soldats de l'empire et pasteurs nomades, défilent au naturel en ces tableaux pittoresques ; ce sont des types, des costumes, des paysages exacts, que nous avons devant les yeux ; et nous surprenons dans le détail de leur vie journalière, les mœurs des races guerrières et des tribus pastorales du centre de l'Asie, telles qu'elles existaient au milieu du XVIIIe siècle.

Voici les Tartares mandchous, avec leurs yeux petits, leur nez camus, leur visage jaunâtre et rasé, gardant seulement la longue queue nattée sous la calotte, serrés dans de longues tuniques, bien campés sur de courts étriers ; ils ont au côté droit leurs carquois garnis de flèches, au côté gauche leurs arcs fameux ; ils pressent de leurs grosses bottes leurs chevaux vifs, se ruent sur les Eleuths, les Kalmouks, la foule des piétons, lançant des flèches et brandissant le cimeterre[4], derrière eux, formant la réserve d'artillerie, se tiennent des chameaux, portant les canons sur des affûts de bois[5]. Lorsque la guerre leur laisse du répit, et qu'ils ont dressé leur camp, aux tentes de feutre de forme circulaire, ils se livrent aux jeux et aux exercices militaires : dans la vaste plaine entourée d'un cirque de montagnes, ils s'élancent au grand galop de leurs chevaux, « les premiers de l'univers », pareils à des centaures

1. Lettre du 23 août 1769.
2. Arch. nat., O1, 1924.
3. Bibliothèque nationale, département des Estampes, Oe 9.
4. Voir l'estampe n° 14.
5. Voir l'estampe n° 7, reproduite p. 153, et la gravure de la p. 151.



Tchao-Hoei occupe les troupes chinoises a des jeux militaires avant d'entreprendre l'expédition de la petite Boukharie (1758).

Gravure de Choffard d'après le dessin du P. Damascène (

ivres de mouvement et d'espace, décochant des flèches, sans but [1]; ou bien ils luttent à main plate, ou bien encore ils goûtent le plaisir de la chasse, qu'ils regardent comme une des « cérémonies de l'empire [2] ».

Parfois on les passe en revue : voici les généraux, avec leur cortège de piques, d'étendards, de bannières; vêtus de robes richement brodées, parés de colliers, la plume de paon ou le bouton surmontant la calotte, souvent couverts de casques d'acier à cimier; ils se dirigent vers le centre de la plaine où l'on a élevé une estrade; c'est là qu'aux yeux de toute l'armée, dans les plis jaunes, rouges ou bleus des huit drapeaux multicolores, flotte, invariable et unique, le dragon impérial.

Voici maintenant les Eleuths, les Hasachs, avec leurs pommettes saillantes, leur nez épaté, leurs yeux obliques et bridés, leurs lèvres grosses et livides dans une face olivâtre : tous, ils portent le grand bonnet pointu à larges bords, garni de fourrures, le « kalpak » national; tribus d'agriculteurs et de pasteurs, ils promènent leurs tentes rondes de feutre à travers toutes les steppes de l'Asie centrale.

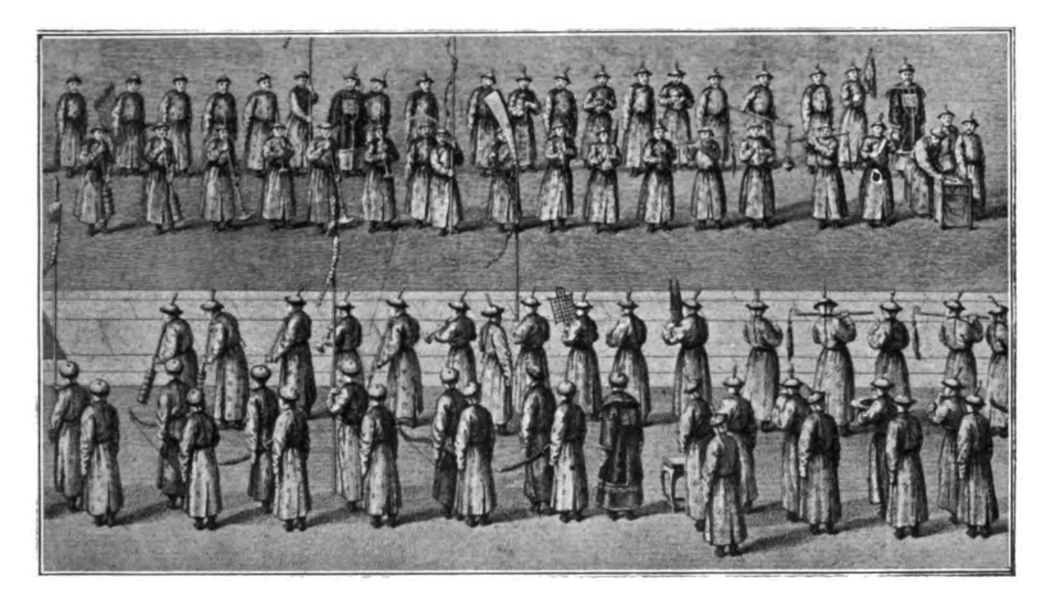
Voici le pays lui-même, avec son décor tourmenté, ses montagnes, ses gorges, ses vallées tortueuses, où se répandent en combattant comme des ruisseaux de Tartares; ses rochers extravagants, à l'équilibre invraisemblable, qui suspendent au-dessus de l'abime des arbres puissamment tordus, aux branches crispées comme les griffes d'un dragon [3]. Voici le *tchatkan*, de la classe des hauts pins, dont les feuilles pointues sortent d'une même gaine, toujours au nombre de cinq; le sombre *mailassoun*, cette espèce de cyprès qui pousse sa vie au delà de cent siècles, dont les branches touffues s'étendant horizontalement, forment des couches symétriques; il garantit des ardeurs du soleil le vert acacia et le pâle saule; voici le frène altier qui, après quatre-vingts siècles, n'est encore que dans son printemps [4]. Parfois, le paysage devient plus tranquille et plus serein, s'élargit en une charmante vallée, parsemée de constructions à plusieurs étages de toits, aux angles relevés et couverts de tuiles demi-cylindriques; parmi les prairies pointent de petites collines, avec des villages fortifiés, dont on voit courir les créneaux sur l'extrême bord de la roche, et se dresser les maisons en forme de pyramides quadrangulaires tronquées [5].

Et, dominant tout le décor, l'empereur Kien-Long nous apparaît, avec l'expression énergique de son visage rasé, aux moustaches tombantes... Le voici qui reçoit, à Gého, les hommages des Eleuths; au premier étage du palais, sous la galerie à balustrade qui domine toute la cour d'honneur, il se tient assis sur un trône, entouré des princes du sang, des ministres et des mandarins des différents ordres, vêtu d'une longue robe ornée de franges précieuses, brodée sur la poitrine, surchargée aux épaules, étincelante du jaune reservé à la famille régnante... En bas, dans la cour, les Eleuths, la natte coupée, sont agenouillés, offrant le tribut, et, tout autour, les

1. Voir l'estampe n° 2 et l'estampe n° 11, reproduite à la page ci-contre.
2. Cf. *l'Eloge de la ville de Moukden et de ses environs*, poème chinois de Kien-Long, empereu de la Chine, traduit en français par le P. Amyot (avec des notes historiques et géographiques), publié par de Guignes, 1770.
3. Voir en particulier l'estampe n° 2.
4. Cf. *l'Eloge de Moukden*, par l'empereur Kien-Long.
5. Voir l'estampe n° 13.

soldats de l'empereur, rangés par files, leurs longues tuniques tombant jusqu'aux pieds et serrées à la ceinture, soufflent dans les trompettes et les flûtes de cérémonie, ou bien, brandissent au bout d'une perche la natte symbolique, l'ornement et la force de l'ennemi [1].

Le voici encore qui reçoit les hommages des peuples vaincus, des différentes hordes, des Pourouths, des Faugouths, des Tourgouths et des Mahométans de la petite Boukharie; tous, coiffés du kalpak, sont à genoux sur le passage de l'Empereur, qui passe triomphalement sur un palanquin porté par seize eunuques, abrité d'un



LES MUSICIENS DE L'EMPEREUR DE CHINE.
Fragment de la gravure de Masquelier d'après le dessin du P. Attiret :
Kien-Long reçoit les hommages des Eleuths en 1754 (n° 1).

parasol, précédé et entouré d'un cortège de ministres et de mandarins à plumes de paon [2]...

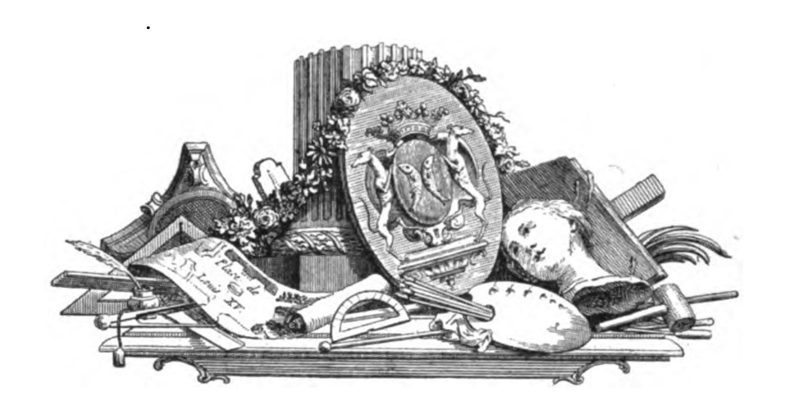
Que sont devenues ces estampes? A Pékin, on dut considérer avec une curieuse admiration, ces produits lointains d'un art délicat; et elles eurent sans doute une place d'honneur dans le palais impérial; puis on les oublia peut-être dans quelque coin poudreux; on perdit le souvenir de l'hommage rendu par le grand conquérant chinois à la civilisation française... Qui sait si, au sac de Pékin, en fouillant les décombres, un soldat français n'a pas remué, du bout de sa baïonnette, quelques

1. Voir l'estampe n° 1.
2. Voir l'estampe n° 16, reproduite en partie p. 149.

paperasses jaunies, sans se douter qu'il avait là, sous les yeux, une preuve singulière de notre renommée artistique au XVIIIe siècle ?... Et d'ailleurs, aurait-il pu le croire.

Elle est pourtant vraie, cette chose incroyable. Oui, l'empereur de cette Chine fermée, défiante, hostile au reste du monde, mystérieuse et lointaine, fut ébloui par le soleil de notre art; il fit d'un Français son premier peintre, confia la gravure de ses propres conquêtes à des artistes français; et l'on vit ce nouveau Tamerlan commander à Paris une presse à imprimer, ce farouche guerrier tartare se mettre en rapport avec le spirituel et aimable Cochin le fils, avec le propre frère de Mme de Pompadour, le marquis de Marigny, directeur des Bâtiments, Académies, Jardins et Arts de Louis le Bien-Aimé.

JEAN MONVAL.



BIBLIOGRAPHIE

Pagine d'antica arte fiorentina, par Alessandro CHIAPPELLI, — Firenze, Francesco Lumachi, 1905, 1 vol. gr. in-8°.

M. Alessandro Chiappelli, professeur d'histoire de la philosophie à l'Université de Naples, est un de ces heureux esprits, comme l'Italie en a souvent produit, dont la curiosité universelle peut évoluer sans effort d'un bout à l'autre des connaissances humaines, et s'appliquer aussi utilement aux problèmes les plus divers de l'histoire, de la science et de l'art. Ses publications philosophiques, sociales, littéraires, très nombreuses, sont fort appréciées ; ses études sur l'art ne le sont pas moins et le méritent par les mêmes qualités. Une vive et naturelle clarté d'exposition, une habileté extrême à résumer avec exactitude l'état actuel d'une question controversée, une grande sûreté d'informations jointe à une parfaite liberté de critique, donnent à ces courts morceaux, d'une concision élégante et d'une précision scrupuleuse, à la bonne manière toscane, une saveur et une utilité qu'on chercherait en vain dans nombre de dissertations plus volumineuses et d'appareil plus pédantesque. Tous ceux qui aiment Florence et ses artistes liront avec plaisir et profit ces pages variées sur *les Peintres et les Sculpteurs de la Renaissance, Cimabuë et la critique moderne, l'Art siennois et l'art florentin, le Portrait de Dante dans le Paradis de l'Orcagna, Masaccio et Filippino, Fra Filippo Lippi, F. Brunelleschi, sculpteur.*

GEORGES LAFENESTRE

Catalogue of the Gardiner Greene Hubbard Collection of engravings, compiled by Arthur Jeffrey PARSONS. — Washington, Government printing Office, 1905, in-fol.

M. Gardiner Greene Hubbard (1822-1898), qui avait formé une collection de gravures de différentes écoles, comptant plus de deux mille sept cents numéros, avait légué ces trésors à la Bibliothèque du Congrès, où ils sont entrés en 1898, et c'est le catalogue de cette remarquable réunion de gravures — parmi lesquelles l'école française occupe la première place avec 688 numéros — que M. A. Jeffrey Parsons, chef de la section des estampes de la Bibliothèque, vient de publier.

Son livre est un véritable modèle du genre, aussi bien au point de vue de la composition que de l'impression. Il donne d'abord une liste descriptive des estampes classées dans l'ordre alphabétique de leurs auteurs, et accompagnée, comme il convient, des dates, des indications de titres et d'états, des renvois aux catalogues spéciaux, etc. Viennent ensuite deux index extrêmement précieux : l'un reprenant les graveurs et les reclassant par écoles et par ordre chronologique ; l'autre réservé aux portraits classés alphabétiquement.



Une notice consacrée au donateur de la collection, une bibliographie et une dizaine de planches complètent ce bel ouvrage, « publié, dit l'auteur, à un très petit nombre d'exemplaires, destinés à être distribués aux établissements publics possédant des collections d'estampes, en échange, s'il est possible, des publications similaires : c'est avant tout un ouvrage de référence, aussi sa présence dans les principales bibliothèques suffira-t-elle naturellement au public ».

On trouvera certainement de fréquentes occasions d'y recourir, ne serait-ce que pour la suite très abondante des Rembrandt et des Dürer, et la très riche série de portraits, — ceux de Cromwell notamment, et surtout ceux de Napoléon Ier.

Ainsi l'homme accueillant et prodigue de son temps pour autrui que fut M. Gardiner Greene Hubbard continuera pendant de longues années à aider les autres, en leur permettant d'utiliser cette collection d'estampes où il mit une si grande part de lui-même.

R. G.

Anecdotes curieuses de la cour de France sous le règne de Louis XV, texte original publié avec une notice et des annotations, par M. Paul Fould. — Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1905, 2 vol. in-4°.

L'ouvrage n'était pas inconnu : il avait paru, en 1765, sous le titre de *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de Perse;* son succès retentissant, au lendemain de celui des *Lettres persanes,* avait excité la curiosité des contemporains, qui en avaient tour à tour attribué la paternité à divers écrivains en vogue.

La question est désormais tranchée, grâce à l'heureuse découverte de M. Paul Fould, qui a retrouvé le manuscrit original, exactement conforme au texte des *Mémoires secrets,* sauf qu'il porte en toutes lettres le nom de l'auteur et ceux de tous les personnages que la publication de 1765 avait affublés de noms orientaux.

Nous regrettons de ne pouvoir étudier ici un livre qui fut, au fond, d'une rare audace, puisqu'il ne craignit ni de poser le principe d'une morale indépendante de toute confession religieuse, ni de protester contre la révocation de l'édit de Nantes. L'auteur, Fr.-Vincent Toussaint, est connu par son étude sur *les Mœurs,* qui avait fait scandale, une quinzaine d'années auparavant, et fut brûlé par la main du bourreau.

Suivant le goût du temps, il procède volontiers par portraits, et M. Paul Fould a trouvé là un excellent motif de nous donner, en face du texte, les effigies peintes ou gravées des principaux personnages cités : les œuvres de Coypel, Audran, Nattier, Van Loo, Rigaud, Tocqué, Cochin, défilent ainsi sous nos yeux, nous montrant, notamment, la plupart des beautés célèbres du temps, reproduites par le maître héliograveur Dujardin.

C'est à ce titre que ces deux superbes volumes relèvent de notre compétence, et nous sommes heureux de saisir ce prétexte pour rendre hommage en même temps au savant auteur d'une *Notice* qui est à elle seule un livre, et aux éditeurs qui ont donné leurs soins à la publication : les uns et les autres ont bien mérité, non seulement des lettrés et des érudits, mais de tous les amis du bel art typographique.

J. C.



Les Maîtres de l'art. — Holbein, par François BENOIT. — **Claus Sluter,** par A. KLEINCLAUSZ. — Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 2 vol. in-8°.

Cette collection de monographies artistiques, — véritable modèle du genre, puisque le lecteur y trouve, à côté de la vie et de l'œuvre des *Maîtres de l'art*, magistralement évoqués par les critiques les plus compétents, toutes les indications bibliographiques et iconographiques désirables, — cette collection d'élégants manuels didactiques qui comptait déjà quatre volumes, *David, Dürer, Reynolds* et *Rubens,* vient de s'augmenter de deux nouveaux ouvrages, l'un consacré à *Holbein,* l'autre à *Claus Sluter.*

L'idée dominante des auteurs de semblables monographies doit être de placer l'artiste qu'ils étudient à son époque et dans son milieu, afin de mieux démontrer, en même temps que la valeur propre, l'influence qu'il a reçue et celle qu'il a exercée. A cela, M. Fr. Benoit n'a pas manqué, et tel qu'il nous le présente, son Holbein, augsbourgeois transplanté à Bâle, puis à Londres, nous apparaît bien le maître aux aptitudes universelles, à l'aise partout et toujours appliqué, peu capable de lyrisme sans doute, mais par contre admirablement pondéré, réaliste et créateur de beauté, dessinateur à l'habileté consommée et grand coloriste aux moyens simples; l'auteur l'a relié à propos à l'art de son temps, dans les chapitres généraux qui terminent le livre, et laissent le lecteur sur une impression solide et forte, où se trouve ramassée toute une période fort complexe de l'histoire de l'art.

Et M. Kleinclausz n'a pas fait autrement. Bien plus, il a été contraint par son sujet même de ne pas s'en tenir au célèbre « imagier » des ducs de Bourgogne, le hollandais Claus Sluter; l'artiste en effet appartenait encore à ce moyen âge, qui fut par excellence l'époque du travail en commun et des ouvrages collectifs : il importait donc de le présenter au premier rang, mais non pas séparé des imagiers qui sculptèrent auprès de lui, et de ceux aussi qui continuèrent et malheureusement modifièrent son style. Aussi bien, à propos de l'auteur du portail et du Puits des Prophètes de la Chartreuse de Champmol, M. A. Kleinclausz nous a-t-il donné un ouvrage d'ensemble sur la sculpture bourguignonne au XVe siècle, ouvrage d'une sûre érudition et en même temps d'une lecture attachante, comme ont pu en juger les lecteurs de la *Revue* qui en a publié naguère un des plus remarquables chapitres *(le Puits des Prophètes).*

R. DE M.

Lucien Magnin, relieur lyonnais (1849-1903), par J.-B. GIRAUD. — Lyon, 1905, 1 vol. in-4°.

Paris a pu juger les peintres lyonnais du dernier siècle dans une exposition ouverte près des « boulevards », à la suite de l'exposition qui avait attiré les critiques et les artistes au bord de la Saône. Mais, tandis que Carrand, Vernay, Seignemartin, ont pris enfin leur place dans le groupe des « coloristes » de l'école française, il est des artistes lyonnais dont la renommée n'est pas sortie de Lyon. Les plus obscurs, et non les moins dignes d'honneur, sont les maîtres peu nombreux qui ont essayé de faire refleurir dans la ville des soieries princières quelques-uns des arts de luxe où avaient excellé les ouvriers d'art lyonnais du XVIe siècle, depuis les huchiers jusqu'aux

imprimeurs. Ceux-là n'envoyaient rien aux « Salons », et dans les Expositions universelles leurs œuvres patientes et sérieuses étaient perdues. L'un de ces maîtres, le relieur Lucien Magnin, vient de mourir. Il laisse des travaux exquis, dont la plupart ont été commandés par des bibliophiles lyonnais, et dont quelques-uns ont été recherchés par des amateurs parisiens tels que M. Octave Uzanne.

La famille de l'artiste a voulu honorer sa mémoire en publiant un choix de ses œuvres. Le volume comprend 80 phototypies, tirées avec un soin remarquable : il est accompagné d'un catalogue et d'une préface, rédigés par M. Giraud, conservateur du musée de Lyon. Le patronage de ce connaisseur émérite suffit à recommander l'œuvre de Lucien Magnin aux amateurs et aux artistes. Ils pourront apprécier, dans les reproductions mêmes, la technique sévère et classique du bon ouvrier qui a été, à Lyon, l'émule des Trautz-Bauzonnet et des Chambolle-Duru ; ils admireront la souplesse avec laquelle Magnin a traduit les styles anciens, — mosaïques du XVI[e] siècle et arabesques du XVIII[e] siècle, — et la grâce de ses inspirations « modernes », qui ont fleuri le maroquin du décor végétal le plus frais et le plus ingénieux.

E. Bertaux

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. P. P. Rubens. — Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt, 1905, in-4°.

C'est la cinquième de ces histoires des peintres par leurs œuvres, dont nous signalons aujourd'hui l'apparition. A propos des précédentes, consacrées à Raphaël, à Rembrandt, à Titien, à Dürer, nous avons assez dit, pour n'y plus revenir longuement, sur quelles bases avaient été conçus ces précieux et riches recueils de documents iconographiques, précédés d'une biographie succincte (celle de Rubens est due à M. Adolf Rosenberg), et accompagnées du plus grand nombre possible d'indications utiles aux collectionneurs, aux critiques, et même aux simples curieux.

Le présent volume est plus riche encore, puisque 551 reproductions, pour la plupart excellentes, nous donnent, dans l'épaisseur d'un livre, l'œuvre presque entier du maître anversois, auquel M. Hourticq vient de consacrer une monographie si captivante dans la collection des *Maîtres de l'art*.

A. M.

LIVRES NOUVEAUX

— *De Watteau à Whistler*, par Camille Mauclair. — Paris, E. Fasquelle, 1905, in-18, 3 fr. 50.

— *Naples, son site, son histoire, sa sculpture*, par Pierre de Bouchaud. — Paris, Lemerre, 1905, in-18, 3 fr. 50.

— *Atti del Congresso internazionale di scienze storiche* (Roma, 1-9 aprile 1903), vol. VII : atti della sezione IV : Storia dell' arte. — Roma, E. Loescher, 1905, in-8°.

— *Les Grands artistes. Rembrandt*, par Émile Verhaeren. — Paris, Laurens, in-8°, fig., 2 fr. 50.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.



L'ART ANCIEN ET MODERNE

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE LIÉGE



ANS ses diverses sections d'art décoratif et industriel, dans l'architecture de ses pavillons, l'Exposition de Liége ne nous apporte aucune des manifestations d'efforts et de tendances que nous étions en droit d'espérer du pays de van de Velde et de tant de novateurs hardis. Les rares tentatives modernes qui s'y produisent ne sauraient être prises au sérieux. Par contre, les interprétations adroites des anciens styles, l'apparat aimable et facile de l'ensemble atténuent les absences et les erreurs, et disposent à l'indulgence. Ce sentiment négatif resterait celui de l'artiste, de l'archéologue, si l'Exposition ne leur avait réservé une vision rétrospective complète de l'art ancien au pays de Liége, et une sélection édifiante des diverses écoles de peinture contemporaines. Liége a son Grand et son Petit Palais, et les a situés côte à côte dans cet incomparable paysage du parc de la Boverie, qu'enclosent l'Ourthe et la Meuse. La vieille ville, avec ses clochers dorés par tant de crépuscules, et ses cheminées de briques, investit ce navire de verdures. Et plus loin, par delà l'escalade des faubourgs ouvriers, les collines en cirque regardent. Tour à tour des arbres centenaires les couronnent, des citadelles déchues,

ou l'énigmatique silhouette des « Belles Fleurs » dominant les terrils symétriques des mines. Et c'est là un des décors du monde où aujourd'hui est le plus proche d'hier, où dans la plus saisissante communion le présent vit avec le passé.

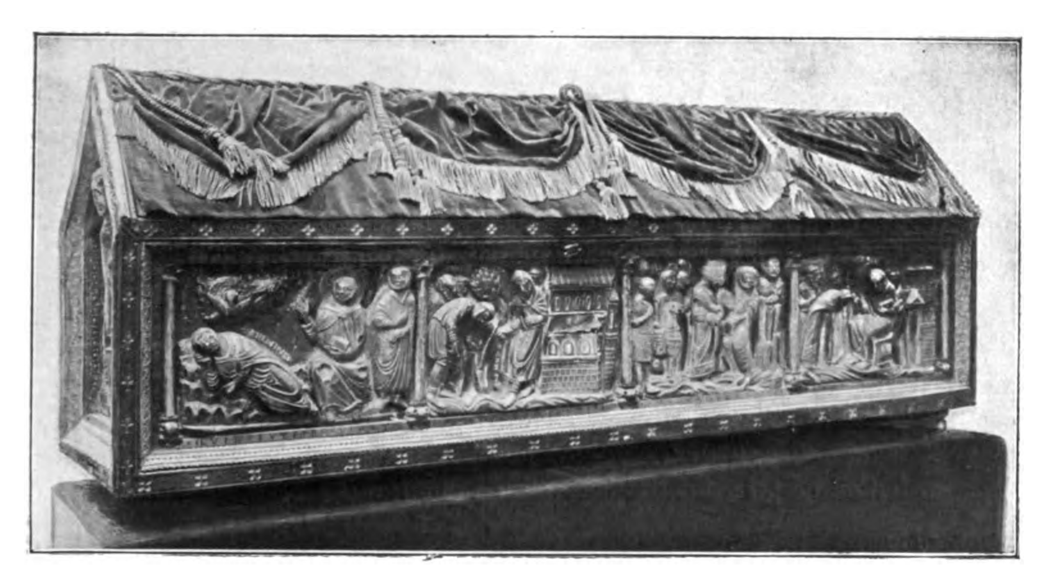
Le palais de l'Art ancien est un monument où M. Soubre a très adroitement soudé des reconstitutions d'architectures liégeoises. La façade, avec son encorbellement fleuri d'armoiries corporatives, est celle de l'antique « Violette », l'hôtel de ville détruit par la Révolution, et vers l'ouest, le palais des princes-évêques, à Seraing, déroule son bel ordonnancement Régence.

C'est là qu'un comité, présidé par le baron de Selys-Fanson, et où figurent les archéologues les plus éminents, M. Destrée, conservateur du musée du Cinquantenaire, notre savant confrère, M. Demarteau, M. J. Helbig, dont les travaux universellement appréciés nous serviront de guide, MM. Van Zuylen, Terme, tant d'autres encore, a entrepris de réunir les documents les plus significatifs des arts mosans et liégeois. La tâche était longue et périlleuse, car le souvenir de la Rétrospective de 1881 était présent à bien des esprits. Il fallait faire, sinon mieux, du moins plus complet, et pour qui connaît les vicissitudes historiques de la principauté, et partant de ses richesses, on risquait une chasse décevante.

Parmi les pays qui connurent les floraisons d'art les plus somptueuses et dont l'éclat s'illimita vers de lointains horizons, aucun ne souffrit de misères et de deuils comme le pays wallon. Durant le moyen âge, ce sont des guerres intestines, qui dépassent en tragiques horreurs les rivalités des républiques italiennes. Puis c'est le sac de Liége en 1468, les invasions étrangères, les guerres de religion, et, après le règne réparateur d'Érard de la Mark, pendant deux siècles les occupations successives des armées allemandes, françaises ou espagnoles, également possédées de rage destructive. La Révolution liégeoise éclate, et si nous lui sommes reconnaissants d'avoir fait pour quelques années ce noble pays terre française, nous n'en devons pas moins déplorer son iconoclastie furieuse. Aussi n'est-il pas surprenant qu'après tant de batailles et de sièges, de pillages et d'incendies, si peu de monuments soient restés debout pour attester à nos yeux la maîtrise passée.

Ces obstacles n'ont pas rebuté le comité de l'Exposition; il a frappé à toutes les portes, pénétré dans les collections privées et publiques, et il a obtenu que les trésors de Liége et de Maastricht, de Visé et d'Amay, de Huy et de Namur, de Dinant et de Bouvignes, lui confient leurs merveilles. Il a mené vaillamment son entreprise, qui a trouvé récompense dans un succès sans précédent.

La présentation de l'Exposition est un modèle raisonné du genre. De



CHASSE DE SAINT HADELIN (XIe ET XIIe SIÈCLES).
Église de Visé.

grandes salles, qui reçoivent la lumière d'en haut ou la lumière latérale, selon les exigences des mises en valeur, se succèdent tantôt méthodiquement, tantôt chronologiquement. On pénètre d'abord dans une nef qui se développe sur toute la largeur du bâtiment, le sectionne en deux parties. C'est là qu'est réunie l'orfèvrerie qui constitue la manifestation maîtresse de l'art mosan. Un cortège d'ornements d'église des XVIe et XVIIe siècles, conçus selon les pompeuses influences germaniques, mais qui, par le nombre, jouent ici un rôle figuratif merveilleux, nous accompagne au chœur et au chevet où se pressent les chefs-d'œuvre de la plastique liégeoise.

Presque tous ont été publiés et étudiés, notamment par M. Helbig et, après tant de savants autorisés, il serait ridicule d'insister : nous n'avons

d'autre prétention que de dresser ici un inventaire sommaire. A première vue, ce qui impressionne, c'est la foule des châsses, des nobles fiertes présentes au rendez-vous. D'où viennent-elles et quels furent leurs berceaux? Quelques pièces de moyenne importance, et notamment un petit crucifix filigrané, nous montrent les ateliers qui, au XII[e] siècle, s'ouvrent à Maastricht, à Liége et à Huy, fils des vieilles écoles rhénanes de Trèves et de Cologne. Comme leurs maîtres, les Mosans conservent ce goût suprême dans le dessin des ornements, dont ils enrichissent encore la flore et le bestiaire avec une observation ingénieuse de la nature et la plus poétique imagination. On retrouve de même chez eux l'amour du symbole et la nécessité d'expliquer sur leurs œuvres, par des vers hexamètres, la signification mythique des personnages et des thèmes iconographiques. Ce qui les différencie, c'est dans la plastique un certain abandon des formes byzantines, plus de clarté dans la composition, de pureté dans les lignes, de simplicité dans les plis et les cassures des vêtements. Leur émaillerie s'affirme très personnelle ; nous ne tenterons pas de fixer les lois qui l'éloignent de la technique rhénane, car elles se résument en des questions de nuances si délicates et tellement inexprimables, que la confrontation seule demeure probante. Tout au plus peut-on constater qu'en Wallonnie, la tonalité générale est plus sobre, les harmonies moins éclatantes et hardies, le blanc vif et le rouge pourpre moins employés. C'est le bleu gris qui domine, reflet, si on peut dire, des eaux du fleuve familier, un bleu fragile et multiple, tour à tour pervenche, véronique et scabieuse.

La châsse de saint Hadelin de Visé est peut-être le plus ancien monument sorti des ateliers mosans. Le toit a disparu. Les deux pignons de la fin du XI[e] représentent, sur l'un le Christ, vêtu d'une cotte de mailles, debout et écrasant du pied l'aspic et le basilic, sur l'autre couronnant saint Remacle et saint Hadelin. Les longs côtés, qui datent du XII[e], racontent la vie et les miracles de saint Hadelin. Parmi ces hagiographies touchantes, nous nous attardons surtout devant ce miracle de Franchimont, où trois moissonneurs humbles, émerveillés, regardent une source jaillir sous le bâton de l'évêque, composition véridique et naïve.

Maastricht a envoyé ses anges thuriféraires qui appartiennent à la même école. Ces figures en cuivre doré ont un caractère puissant. De grandes ailes apocalyptiques nimbent presque entièrement les visages, des

visages d'une gravité, d'une réflexion saisissantes. Les cheveux en bandeaux laissent voir le front large et lourd, le nez droit descend sur une bouche convulsée, les joues sont émaciées et, sous le froncement des sourcils, les yeux se fixent vers le sol, perdus dans une prostration infinie.



ANGE THURIFÉRAIRE (XII[e] SIÈCLE).
Trésor de l'ancienne collégiale
de Saint-Servais, à Maastricht.

Avec Godefroid de Claire, dit le Noble, orfèvre de Huy et auteur des châsses de saint Domitien et de saint Mengold, les ateliers hutois et liégeois, à la fin du XII[e] siècle, connaissent leur apogée. Ce sont les élèves de Godefroid, dirigés par Wibald, abbé de Stavelot, qui entreprirent tous les travaux de cette période glorieuse. Du retable de Stavelot, la grande conception de Wibald, encore admirée des voyageurs au XVIII[e] siècle, il ne demeure qu'un dessin daté de 1661 et deux plaques champlevées qui figurent deux anges recueillis, parés des rouges et des bleus les plus rares. Ils suffisent à attester la splendeur de l'ensemble.

La châsse de saint Remacle de Stavelot, en cuivre émaillé et doré et qui date de 1225, est, à coup sûr, une des pièces capitales de la Rétrospective. L'architecture du toit, avec son crêtage ajouré et orné de pommeaux, tire des formes traditionnelles, d'ordinaire si monotones, on ne sait quel aspect de basilique fabuleuse. Les bordures et les chanfreins, les archivoltes et les gables, jalousement ouvrés, comportent une ornementation jamais égalée. Et les plaques, en partie champlevées et en partie cloisonnées, qu'animent encore la multiplicité des pierres fines, donnent à l'ensemble

une couleur d'une douceur infinie. A l'un des pignons se voit le Christ trônant et, au fronton opposé, Jésus sur les genoux de sa mère; sur le toit, des scènes du Nouveau Testament, et aux longs côtés, richement nimbés d'émail, saint Remacle, saint Lambert et les douze apôtres. Ces derniers sont le point faible de l'œuvre; comme chez certains personnages de la châsse de Visé, leurs silhouettes sont écrasées, pataudes et plutôt désagréables.

La châsse de saint Georges et de sainte Ode, de l'église d'Amay, qui figure pour la première fois dans une exposition, nous montre au contraire des filigranes et des émaux très sobres, des bas-reliefs encadrés d'arcatures sévères, traités avec un art plus égal. Sur un pignon, saint Georges en costume guerrier se tient debout, légèrement penché en avant, le bras droit ramené sur la poitrine, le gauche appuyé sur un bouclier, et cette image, dégagée de tout byzantinisme, nullement hiératique, est d'une simplicité, d'une grandeur surprenantes.

Mais alors que l'usage des émaux demeure partout en honneur, nous le voyons pour la première fois délaissé au début du XIIIe siècle par l'atelier d'Oignies, sur les rives de la Sambre, dirigé par un merveilleux artiste, le moine Hugo, qui habille ses orfèvreries de filigranes minutieusement ouvrés. Des arabesques, des rinceaux de feuilles, de fleurs et de fruits s'enroulent sur les phylactères; les ais des reliures s'ornent de scènes empruntées à la vie des champs, de chasses et de moissons. Avec un sentiment très délicat des couleurs, Hugo sème savamment sur l'or et l'argent des pierreries multiples, et, par le noir et le blanc de ses nielles exquis, il obtient, en opposition avec l'éclat du métal, de beaux effets, discrets et riches. Hélas! nous n'avons pas retrouvé à Liége ce gobelet et cet évangéliaire que décrivit si amoureusement M. le chanoine Reussens. Du génial novateur, nous n'admirons ici que le phylactère des Sœurs de Namur et la croix du duc d'Arenberg, deux objets de rêve, d'une dentelle fabuleuse, équilibrés dans leur folle complexité. Son école est représentée par le bras reliquaire en argent de l'église de Binche, dont les nielles résument un bestiaire réaliste, conçu avec un sens décoratif admirable. La main en est délicieusement modelée, une longue main aux doigts souples et fuselés de poète, et qui est révélatrice comme un portrait.

Parmi les statuettes d'argent et de cuivre des XIVe et XVe siècles, de

beaucoup la plus attachante est celle de saint Blaise, qui appartient à l'église Saint-Aubain de Namur. Le saint est figuré debout, tenant dans ses mains délicates un petit rateau et une crosse. De la mitre, ample et plate, constellée de turquoises et d'améthystes, des boucles de cheveux frisés s'échappent symétriques et viennent encadrer le front. La barbe, également frisée, est courte mais fournie, soigneusement divisée et peignée ; la physionomie large et fine s'éclaire de longs yeux fûtés, bienveillants et narquois, qui s'embusquent sous des sourcils arqués. Et sur toute la face se promène, impalpable, un sourire que nous connaissons bien — celui des statues de Reims. Le vêtement, d'une sobriété superbe, se drape en trois cassures, celle du milieu enrichie d'un gros cabochon. Bien que troublés par l'intellectualité toute française de ce chef-d'œuvre, nous ne discuterons pas ici sa provenance et nous nous bornerons à saluer en lui une des plus précieuses merveilles du XIVe. Il nous faut signaler aussi le chef-reliquaire de sainte Pinose, de l'église Notre-Dame de Tongres. C'est un visage de jeune fille



HENRI SOETE.
BUSTE-RELIQUAIRE DE SAINT LAMBERT (1505-1512).
Trésor de la cathédrale Saint-Paul, à Liége.

singulièrement captivant, un visage tiède tout de mansuétude et de candeur, à la bouche triste, aux yeux soumis. Van Eyck ni Memling ne nous firent jamais apparaître créature aussi mystérieuse, aussi immatérielle, et c'est là une des œuvres les plus inattendues et les plus troublantes de la terre wallonne.

Nous devons parler enfin de deux orfèvreries capitales, du XVIe, célébrées par les guides et universellement connues. La première est un groupe ex-voto en or, en partie émaillé, représentant Charles le Téméraire assisté de saint Georges. Il fut exécuté par Gérard Loyet, et donné en 1471 à la cathédrale de Liège. La sculpture en est honorable, mais n'étaient les proportions et la matière employée, nous doutons qu'elle eût rencontré plus de célébrité que tel ou tel des bons fragments de pierre de notre XVe. Le prince, en prière, semble un de ces guerriers que les maîtres ont agenouillés sur les tombeaux. Quant au saint Georges debout derrière le Téméraire, il paraît demander à Dieu d'accueillir l'oraison du prince et salue largement du bras droit avec un beau geste naturel, qui reproduit exactement celui du personnage de Memling au musée de Bruges. Une des caractéristiques de cette pièce réside dans la ressemblance voulue des deux personnages. Elle souffre de l'absence de toute couleur, de toute patine, déshonorée et gâtée qu'elle fut par une restauration au cours du XIXe siècle.

L'autre monument fut exécuté de 1505 à 1512 par Henri Soete, Suavius ou Le Doux, artiste liégeois dont la famille était originaire de Maastricht. C'est le fameux chef de saint Lambert, commandé par l'évêque Érard de la Mark et donné par lui à la cathédrale Saint-Paul. Le saint, un peu plus grand que nature, le visage peint de couleur chair, est représenté tenant dans sa main droite la crosse épiscopale et une gerbe d'épis, dans sa main gauche un livre ouvert. Le buste repose sur un piédestal où, dans six niches de style ogival tertiaire, aux dais frêles et compliqués, sont racontés des épisodes de la vie du saint. L'œuvre étincelle de pierreries, d'intailles aux sujets antiques, acquises à Florence et à Rome, et serties suivant les règles italiennes récentes. Aucune des inspirations nées du génie local ne se retrouve dans ce reliquaire confus où le souci acharné du détail abolit toute grandeur. Cette effigie n'est qu'un gigantesque bijou, produit d'un travail singulièrement patient, chef-d'œuvre ou gageure d'arti-



Chef-Reliquaire de sainte Pinose.
Église Notre-Dame, à Tongres.

san. Aucun souci des lignes ni de l'ensemble. En dépit des traits étonnamment fouillés, la physionomie demeure inexpressive, vide et sans intérêt. C'est là du réalisme espagnol, du réalisme de figures de cire. Il est de toute évidence que l'artiste a subi les incertitudes de son temps : aux influences allemandes et flamandes qui se disputent dans son travail, sont venues s'ajouter les pires imitations italiennes, peut-être conseillées par Lambert Lombard.

Dans les admirables collections de calices et de ciboires, d'évangéliaires et de crosses, de pyxides et de monstrances, il nous faut noter le reliquaire de la Vraie Croix de la cathédrale de Liége, les reliquaires ostensoirs de Tongres, de Namur, de Saint-Jacques de Liége, la croix de Bouvignes et cette jolie crosse de l'abbaye d'Averbode, du xve siècle, qui enserre dans sa volute une délicieuse Annonciation, et qu'un artiste malicieux a coiffée, au xvie, d'un groupe représentant saint Lambert terrassant le démon : saint Lambert a pris les traits de l'évêque régnant et le démon, ceux de son ennemi François Ier, roi de France.

La sculpture liégeoise qui se manifeste à ses débuts, au xie et au xiie siècles, par des monuments assez obscurs, tel le tympan de porte qui se trouve dans la cour d'une maison rue Sainte-Croix, est représentée à l'Exposition par un de ses fragments les plus anciens, la *Vierge de dom Rupert*. Ce haut-relief, sculpté dans le grès houiller du pays, et polychromé, a provoqué naguère bien des controverses. M. Jules Helbig, dans son beau livre sur *la Sculpture et les arts plastiques au pays de Liége*, l'a savamment décrit et a fixé d'une façon définitive sa date et son symbolisme. En dépit du joli mouvement de la Vierge se penchant vers son fils, en dépit du dessin déjà très savant des draperies, l'impression demeure pauvre devant cette pierre encore barbare et d'un intérêt presque exclusivement archéologique.

Mais voici, selon nous, l'œuvre maîtresse de l'art wallon, le plus noble monument de la ville de Liége. Bien que fondus en laiton et partant susceptibles d'être classés parmi les dinanderies, les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy appartiennent à la grande sculpture de tous les temps. Ils furent commandés par Hélin le Prévôt, fils du duc de Souabe, à Lambert Patras de Dinant, et consacrés le jour de Pâques de l'an 1113.



La cuve est ornée de cinq reliefs, qui représentent la Prédication de saint Jean-Baptiste, saint Jean baptisant, le Baptême du Christ, saint Pierre baptisant le centurion Corneille, saint Jean baptisant Craton le philosophe. Des inscriptions autour de ces différentes scènes les commentent, tandis que des alexandrins gravés au bord supérieur de la cuve et à sa base, nous donnent la signification liturgique de l'ensemble. Seuls, les fonts d'Hildesheim, postérieurs de près de deux siècles, peuvent rivaliser avec ce chef-d'œuvre, un des plus purs que nous ait laissés le XIIe. La place nous manque pour décrire chacune de ces compositions limpides, où la force et la grâce se marient. Non seulement une poésie sereine et prenante guide sans cesse le génie de l'artiste, elle inspire encore son modelé, aux belles ombres, aux clartés franches. Regardez cet épisode, où le Précurseur administre le baptême à deux néophytes et admirez sans réserves ces corps d'éphèbes, souples et fluides, penchés dans une attitude d'abandon recueilli, de soumission totale. Quelle puissante sobriété de moyens, quel sacrifice savant de tous les détails, de tous les accents superflus !

Autour du soubassement émergent, à mi-corps, des statues de bœufs. Ils ne sont pas l'œuvre de Patras, mais furent rapportés de Milan par l'évêque Otbert et cédés par lui à Mgr Helin. Il est probable qu'après la Révolution, époque où s'égara malheureusement le couvercle de la cuve, une réparation remit les bœufs en place si gauchement qu'à l'heure présente ils semblent ne plus rien supporter. Un archéologue liégois, M. H. Rousseau, a récemment établi que ces animaux étaient jadis plus enfoncés sous la cuve, comme le prouvent des tenons figurés sur leurs garrots, tenons aujourd'hui inexplicables et qui devaient naguère s'engager dans une rainure.

Transportée à l'Exposition, l'œuvre du batteur de cuivre de Dinant y occupe à juste titre la place d'honneur.

Le pays de Liége a sa part dans la grande floraison des XIIIe et XIVe siècles. Des chroniqueurs nous ont prolixement décrit les porches, les autels et les jubés dont se parèrent alors les églises wallonnes. Au XVIIe siècle, en dépit du goût du jour, un voyageur, Philippe de Hurges, célèbre le grand portail de la cathédrale Saint-Lambert, peuplé de statues par Engorans le Behengnon. « Il est, dit-il, d'un travail plus excel-

lent que tous ceux que je vis jamais — hormis toutefois celui de la cathédrale de Reims, en Champagne, — qui le surpasse encore ». Et, naturellement, les savants liégeois actuels, prenant acte de ces textes,



LAMBERT PATRAS. — FONTS BAPTISMAUX (1113).
Église Saint-Barthélemy, à Liége.

surenchérissent et exaltent avec patriotisme les splendeurs disparues de leur statuaire nationale. Devons-nous sans réserves nous associer à ce lyrisme ? Nous ne le croyons pas. Si dignes d'éloges que soient les vestiges échappés aux siècles, il nous faut constater tout d'abord com-

bien devait être rebutant le travail de la pierre mosane, dure, rebelle, et ingrate de couleur. D'autre part, si le portail de la collégiale de Huy et celui de l'hospice Saint-Jean de Bruges — qui, en dépit de son éloignement, semble né du même atelier — témoignent d'un réel effort, ils ne nous autorisent nullement à les égaler aux monuments français d'alors; pas plus d'ailleurs que les calvaires en bois des églises de Liége, la statue de Notre-Dame du Val des Écoliers ni ce beau *Couronnement de la Vierge* du XIVᵉ, en pierre dorée, qui garde le seuil de Saint-Jacques : œuvres en tous points honorables et séduisantes, nous le répétons, mais qui gardent une empreinte française, une volonté d'imitation évidente, de vassalité librement acceptée et recherchée.

La seule statue importante de cette époque qui nous soit présentée à l'Exposition est précisément aussi la seule qui relève des tendances allemandes. Elle est en bois de chêne polychromé et doré et représente la Vierge tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus. La tête de Marie, conçue dans les idées byzantines, ne manque pas de caractère, avec son front plat, ses yeux de verre ronds et proéminents, sa bouche sèche et son menton puissant. Le reste du groupe est moins intéressant; les plis des vêtements sont multiples et confus, et l'architecture du trône est lourde et disgracieuse.

Au XVᵉ et au début du XVIᵉ, la sculpture perd tout caractère local. Dans l'exécution nous retrouvons l'habileté de Bruxelles et d'Anvers, de Xanten aussi. Mais c'est en vain que nous chercherions dans les beaux bois des collections Van Zuylen, Brahy Prost, Kerkove et Fresart, l'imitation ou l'étude de ce type wallon qui s'est transmis si pur à travers les âges.

Même observation pour les retables, et notamment pour celui prêté par l'église Saint-Denis. La zone inférieure raconte la vie de saint Denis l'Aréopagite, et la partie supérieure, exécutée vraisemblablement par Suavius, est consacrée à la Passion de Jésus. On ne sera pas surpris en retrouvant dans cette colossale entreprise les mêmes adresses, les mêmes subtilités de main qu'au reliquaire de saint Lambert, en y constatant aussi la même absence d'émotion et de sincérité. C'est de l'art théâtral, avec cette mise en scène pompeuse où excellèrent les artisans de la Renaissance. Sauf par son exécution, son ampleur et son état de conservation, le retable de saint Denis ne se différencie en rien des monuments analogues où les Flandres ont tant souffert de l'italianisme.

Nous avons profondément regretté, pour les xviie et xviiie siècles, de ne relever à l'Exposition aucun marbre ni aucune pierre, aucune esquisse, maquette ou médaille des bons sculpteurs Jean Delcourt et Guillaume Évrard, ni du plus glorieux des enfants de Liége, aux temps modernes, Jean Varin, graveur et conducteur général des monnaies de Louis XIV.

Parmi les ivoires, mentionnons un Christ, curieux spécimen du xie siècle, à l'anatomie très stylisée, au perizonium largement drapé. De la même époque, une admirable plaque d'évangéliaire, prêtée par le trésor de la cathédrale, et représentant les trois résurrections opérées par le Christ : celles de la fille de Jaïre, du fils de la veuve de Naïm et de Lazare. Notons aussi quelques diptyques et feuillets de diptyques, peut-être dus à des ivoiriers de l'Ile-de-France, et un adorable angelot, nettement français, prêté par M. de Baré de Comogne.

Quant aux dinanderies, elles sont toutes postérieures au chef-d'œuvre de Lambert Patras. Mais on a réuni ici les plus fameux lutrins du xve siècle, qui ornent les chœurs des églises wallonnes : les lutrins-aigles de Freeren et de Venray, le lutrin-pélican de Visé, tous trois pleins d'allure et de majesté, fiers et sauvages tous trois, comme des éperviers de l'antique Égypte, et enfin ce lutrin-griffon d'Andenne, bête fantastique, aux ailes éployées et tout ensemble féroce et plaisante. Notons encore un délicat chandelier mosan, prêté par les Sœurs noires de Bruges, de jolis saints Martins, de fantastiques aquamaniles, une statuette de jeune chien, ingénu et cordial, et d'une vie qui égale celle des plus beaux animaux en bronze du vieux Japon. N'oublions pas cette dentelle qu'est le tabernacle monumental de Bocholt, et, bien que de provenance étrangère, mentionnons la spirituelle figurine d'Aristote, fragment des portes de la cathédrale de Strasbourg, aujourd'hui ornement de la collection Warocqué.

La section de peinture est incomparablement la plus pauvre de la Rétrospective. Sans parler des frères Van Eyck, dont Maeseyck se prétend la patrie, ni du miniaturiste Pol de Limbourg, le pays mosan peut authentiquement revendiquer la naissance de deux des tout premiers paysagistes, Joachim Patenier de Dinant et Henri de Bles de Bouvignes. Or, ces maîtres, dont le talent si nouveau se dépensa à célébrer la terre natale, sont insuffisamment représentés, le premier par une figure se détachant sur la campagne et dont l'attribution reste discutable, le second par une

œuvre de mince importance. Nous nous attendions à retrouver à Liège ces lointains où Patenier coiffe de châteaux-forts les roches de la Meuse, multiplie les moulins et les fermes, les ponts et les tours, et découpe sur des ciels gris bleu ses jolis arbres aux attitudes élégiaques : lointains tout de précision et de douceur, que ne font pas oublier ceux d'Albert Dürer.

L'absence d'œuvres sérieuses de Henri de Bles, qui le premier fit intervenir le fantastique dans l'interprétation des montagnes, des forêts et des fleuves, nous fut plus sensible encore. Aux galeries des Offices, quand on s'est longuement promené dans les décors de Settignano ou de San Gemignano, quand on s'est enivré des cyprès de Fiesole ou des mélèzes de Vallombrosa, c'est un repos dans le ravissement que nous apporte cet admirable tableau de *la Mine*. Plus que *l'Adoration des Mages* de Dürer, plus que le noble paysage attribué à Rembrandt, il nous donne la sensation d'un enlèvement soudain dans des régions lointaines où le rêve coule de sources nouvelles, où le travail des hommes vient animer un pittoresque turbulent et accroître encore le dépaysement.

Le grand homme de la Renaissance liégeoise, c'est Lambert Lombard, un Wallon qui a étudié les Italiens avec un tempéramment énergique et réservé. Ses travaux multiples et consciencieux lui assurent une place honnête dans l'histoire des tendances d'une époque. Il est représenté ici par son *Philoguet*, aux recherches de tonalités intéressantes et par le beau portrait qu'il fit de lui-même et qui est peut-être son chef-d'œuvre : la physionomie honnête et réfléchie d'un homme qui s'est donné la peine de tout savoir de son siècle, qui a patiemment travaillé et noblement pensé, et dont l'intelligence et la culture furent supérieures au résultat transmis.

Au XVIIe siècle, le seul Liégeois dont le nom soit arrivé de nos jours au grand public est Gérard de Lairesse, qui peupla de ses décorations fastueuses, redondantes, tous les palais, toutes les églises du Nord. Il entreprit les sujets les plus emblématiques, s'aventura dans les plus théâtrales allégories. Nul ne fut aussi osé dans l'emphase des architectures et la pléthore des draperies. Mais la postérité ironique apprécie surtout ses petites toiles, charmantes d'ailleurs, et d'une exécution quasi hollandaise, qui figurent au musée d'Amsterdam.

Bien peu de noms sont à retenir dans la liste des peintres qui, durant

le XVIIIe siècle, naquirent au pays mosan. Presque tous furent des décorateurs, dont la réputation demeura strictement locale. Parmi eux pourtant, figurent le peintre de fleurs et de fruits, Christian Coclers, le portraitiste Lion, et cet aventureux Joseph de Fassin, qui multiplia ses vues des Alpes, et devant lequel, à Ferney, Voltaire consentit à poser.



La Vierge et l'Enfant (XIIe siècle).
Église Saint-Jean, à Liége.

Le seul maître en ce temps fut Léonard Defrance, né à Liége en 1735 et mort dans cette ville en 1805. C'est une figure singulière que celle de cet homme, tour à tour ou tout ensemble peintre et écrivain, administrateur et homme politique. Il fut un des chefs de la révolution wallonne, livra avec les « patriotes » la principauté à la France, et participa sans doute à la démolition de la cathédrale Saint-Lambert. Ces actes, on le conçoit, ne profitèrent pas à sa mémoire et il semble que beaucoup d'esprits l'aient élu comme bouc émissaire d'une époque et d'une société par eux abhorrées. Aussi jouit-il à Liége de cette réputation fâcheuse qui suivit longtemps chez nous Choderlos de Laclos.

De ses études romaines, Defrance ne tira pas grand profit, mais au retour Fassin l'entraîne, et tous deux visitent les galeries du nord : une vision nouvelle s'impose à lui, il se met au travail avec acharnement, vient à Paris soumettre ses essais à Fragonard, prend ses conseils et devient son ami. Sa vocation est faite. Dans sa manière, les Hollandais du XVIIe siècle viendront s'unir

aux Français du XVIIIe. Imbu des idées de Rousseau, il racontera la vie des ouvriers, célébrera le travail sans sacrifier son goût pour les élégances et l'anecdote ; il demeurera toute sa vie frondeur et anti-clérical, libertin et gaulois, mais, aussi, élégiaque et sensible. Une suite de petits tableaux va nous montrer son talent sous tous ces aspects. Voici d'abord *la Visite à la manufacture de tabacs* et *la Visite au tonnelier*, où des toilettes claires de bourgeoises se promènent dans l'obscurité des ateliers; voilà des *Intérieurs de forges*, où, parmi les lueurs des métaux en fusion, des travailleurs très véridiques s'appliquent et peinent; des visions qui n'ont rien d'impassible, des visions à la Le Nain. Puis, toute une série de caves, d'estaminets et de cabarets, où parfois se risquent des moines; une composition allégorique, *la Suppression des couvents en 1789;* de gracieuses intimités, parmi lesquelles nous signalerons un *Retour du soldat*, simple et émouvant comme une chanson populaire; deux petites toiles enfin, plus serrées et plus ouvrées encore que leurs voisines, une *Dispute de ménage*, qui est un Greuze très aigu, et une *Visite d'apothicaire*, spirituelle et grivoise comme un Fragonard.

Defrance déploie dans l'étude des nuances et la recherche des valeurs une ingéniosité soutenue. Quant à ses intérieurs et à ses types, il les a étudiés avec sérieux et probité. La nature morte chez lui est irréprochable, et peu s'en faut que, dans ses toilettes, il n'ait dressé le monument du costume liégeois. Par malheur, il n'est pas complet, et trop souvent se trahit chez lui la légèreté de ses études premières, trop souvent le dessin, en dépit de ses efforts, a des défaillances regrettables. Quoi qu'il en soit, il a droit, dans l'histoire de l'art, à une place honorable, non à côté de Boilly, le maître qui est son plus proche parent, mais immédiatement à sa suite.

L'exposition des graveurs mosans occupe une salle entière. Leurs œuvres connues ne sont pas à décrire, mais nous devons pourtant à la gloire de Liége de rappeler tant de noms fameux : Nicolas de Huy, l'auteur des *Calamités du genre humain ;* Théodore de Bry, le maître des planches immortelles du *Triomphe du Christ* et des *Noces d'Isaac et de Rebecca;* Michel Natalis, les Valdor, Gilles Demarteau enfin, l'illustre graveur en manière de crayon qui, avec tant de compréhension fidèle, traduisit les chefs-d'œuvre de Boucher et de Huet, de Le Barbier et de Cochin.

Au xve et au commencement du xvie, Liége fabriqua de beaux meubles gothiques, des bahuts et des coffres rectilignes, bien assemblés et équilibrés. A l'Exposition sont réunies bon nombre de ces sobres menuiseries, dont d'adroits huchiers ont sculpté les panneaux.

Mais la Renaissance fut toute allemande. Le mobilier liégeois de la fin du xvie et du xviie est gauche et emphatique, avec ses armoires robustes mais sans grâce, aux pesants frontons, aux ornementations barbares. C'est en vain que nous chercherions ici quelques spécimens rappelant même lointainement les merveilles sorties de nos écoles de Lyon ou de Toulouse, de Bourgogne ou de la Loire : sur les bords de la Meuse, on n'a pas su donner de l'élégance à une torsade.



LUTRIN DE L'ÉGLISE D'ANDENNE.
(xve siècle.)

Soudain, aux premières années du xviiie siècle, et après quelques imitations pénibles de Boulle, une révolution radicale s'opère. Sous la poussée des styles français, le meuble wallon se transforme, les ateliers de sculpture s'ouvrent et du premier coup affirment leur maîtrise. Ils travaillèrent le bois avec une perfection telle qu'ils rendirent à leur pays un éclat dans la plastique inconnu depuis le temps des grandes orfèvreries, et créèrent ce que l'on appelle communément de nos jours l' « art liégeois ». Comment se constituèrent ces ateliers ? D'aucuns prétendent que des ouvriers wallons et flamands, appelés à Paris par Louis XIV pour travailler aux manufactures royales de tapisserie, s'y perfectionnèrent dans la sculpture ornementale, l'importèrent chez eux au retour. D'autres affirment que les traditions de Bagard gagnèrent Liége vers cette

époque, y déterminèrent un mouvement décoratif plein d'analogie avec celui de Nancy. Telles sont les deux hypothèses principales. Quoi qu'il en soit, la sculpture liégeoise, toujours tributaire des évolutions successives des styles français, saura dès le début dégager son originalité. Elle pêchera par la facilité et la confusion, méconnaîtra volontiers les lignes d'ensemble. Avant tout soucieuse d'abondance et de richesse, elle sacrifiera l'architecture générale à l'ornementation, et c'est ainsi que ses plus beaux buffets faiblissent par manque d'équilibre entre leurs corps supérieurs et inférieurs. Mais son imagination, sa fantaisie seront sans égales et elle gravera, brodera ses meubles avec une virtuosité de main surprenante. Détail caractéristique : elle évitera les reliefs, obtenant ainsi des dégradés insensibles d'un incomparable moelleux. Ses artisans recouvriront enfin leurs travaux de vernis délicats, aux formules oubliées, qui marieront dans des colorations sobres, vivantes, leurs dentelles aux mailles et aux fleurs du bois.

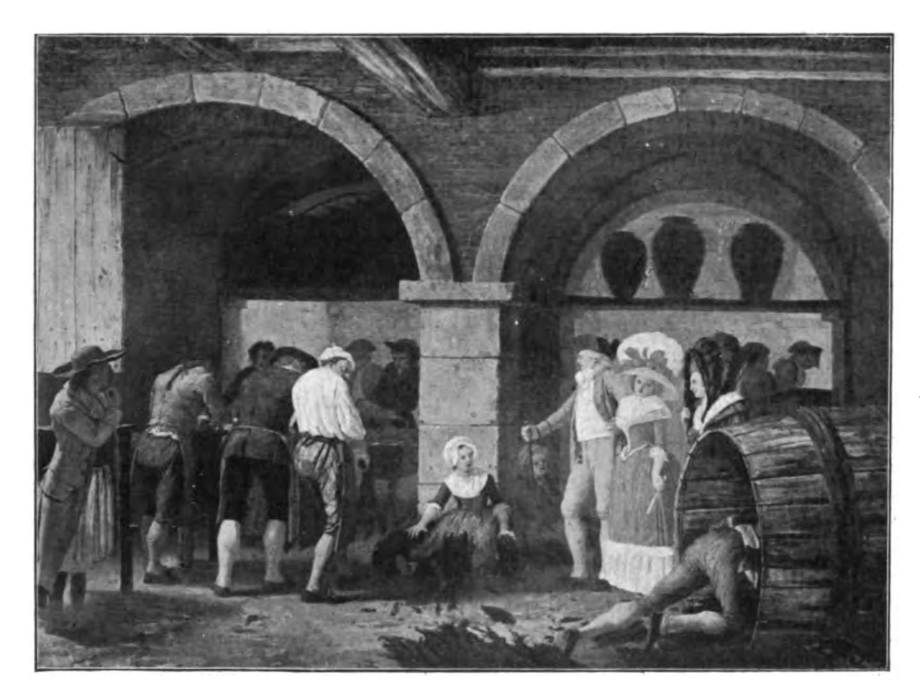
Ici, nous admirons des régulateurs, des armoires pleines, des buffets dont la partie supérieure vitrée laisse place pour une pendule, des meubles à utilisations multiples et tout ensemble bahuts, horloges, bureaux et commodes. Vers le déclin du Louis XV, les lignes s'abâtardissent, s'exaspèrent, et avec l'arrivée du Louis XVI volontiers les styles se confondent. Il n'est pas rare de rencontrer alors certains meubles portant les trois empreintes architecturales du siècle.

De remarquables séries d'argenteries, d'abondantes réunions de cuivres et d'étains, de céramiques et de grès, une charmante vitrine de boîtes de Spa, et une collection intéressante de verres jadis exécutés à Liége par des gentilshommes venus de Venise, de Murano et d'Allemagne, complètent, au point de vue industriel, cette belle exposition.

Nous serions trop heureux si, par ces lignes hâtives, nous avions fait naître chez quelques-uns le désir d'aller visiter la Rétrospective de Liége. Ils y trouveront pour les guider, plus sûrement que ces notes sommaires, à travers tant de merveilles, un catalogue qui n'était pas publié à l'heure où nous écrivions ces lignes.

Le palais des Beaux-Arts est, comme le palais de l'Art ancien, l'œuvre de M. Soubre. Inspiré par Bagatelle, cet architecte a réalisé avec un soin et une discrétion toute française un ensemble harmonieux.

On a si bien parlé ici-même de la peinture chez nos voisins, que nous nous ferions scrupule d'insister. Nous ne pouvons cependant nous dispenser de rendre à l'école paysagiste belge, si affranchie et personnelle, l'hommage qui lui est dù pour sa vision très complète des multiples aspects de la terre natale. Avec des colorations tantôt alertes et vibrantes, tantôt sourdes et profondes, dans des impressions fiévreuses ou avec des appli-



LÉONARD DEFRANCE. — LA VISITE AU TONNELIER.
Musée de Liége.

cations de primitifs, Émile Claus, Baertsoen, Willaert, Verstraete, Middeleer, Gilsoul, Courtens, Sys, Carpentier, Hermanus, Stacquet, Tremerie et Latinis, nous racontent tour à tour les plaines et les fleuves, les beffrois et les moulins, les canaux et les béguinages, les vieux jardins, les cours humides, les maisons aux murs blancs, aux volets verts et aux toits roses. Saluons encore, parmi cette belle assemblée d'artistes, Frédéric, en qui s'est réincarnée l'âme des vieux maîtres flamands; le dessinateur Rassenfosse, qui, délaissant les influences baudelairiennes, s'applique maintenant à des visions plus directes, à des expressions hautaines du type

wallon ; le statuaire Lagae, si original en son métier florentin ; le noble Constantin Meunier, enfin, dont le génie survit en cette figure de *Hâveur*, une de ses plus humaines réalisations.

Grâce à la sévérité du jury d'admission, grâce au prêt consenti de toiles appartenant à nos musées, la section française présente une sélection choisie d'œuvres révélatrices de toutes tendances, vraiment digne de notre art et de son rayonnement dans le monde. Espérons que dans l'avenir, à l'étranger, le principe des participations restreintes, impartialement recrutées, qui vient de porter ses fruits en Belgique, continuera à triompher.

Sans insister davantage, nous nous bornerons à constater l'accueil qu'a trouvé à Liége notre programme réalisé grâce au concours de vaillants artistes. Nous rappellerons que toutes les salles sont ornées de frises célébrant notre patrie : salon d'honneur, *les Fleurs de France,* en broderie de ficelle et brocarts d'or, par M. René Lalique ; salles de peinture, *la France manufacturière, les Parcs de France,* nos *rivières et nos côtes*, nos *montagnes* et *les Fêtes de Paris,* par M. Adler, Mlle Delasalle, MM. Lepère, Wéry et Georges Picard ; salle des dessins, *les Vergers de France,* par Mlle Dufau ; salle de gravure, *les Jardins français,* par M. Gaston Latouche ; salle d'architecture, *les Monuments de France,* par M. Noël Bouton.

Au Salon de Liége, les plus prévenus reconnaîtront que, stylisée dans son dessin, appropriée dans ses couleurs, la frise peinte en toute liberté d'expression et d'imagination, loin de provoquer les conflits redoutés, peut heureusement concourir avec l'ensemble. On critiquera peut-être la tentative nouvelle, on n'en saurait nier l'intérêt.

Pol Neveux





PIERO DI COSIMO. — LES NOCES DE THÉTIS ET DE PÉLÉE.

LES RÉCENTES ACQUISITIONS
DU MUSÉE DU LOUVRE

(SIXIÈME ARTICLE[1])

DÉPARTEMENT DE LA PEINTURE
(1902-1904)

(Fin)

ÉCOLES D'ITALIE

Au cours de la période d'acquisitions qui nous occupe, le Louvre n'a fait l'achat d'aucune œuvre d'importance capitale des écoles d'Italie, réservant ses efforts et ses crédits à l'accroissement d'autres parties de ses collections. Néanmoins, pendant ces trois dernières années, un certain nombre de peintures sont venues enrichir le fonds italien, déjà si riche, de notre grand musée.

Parmi les pièces composant la donation Albert Bossy (novembre 1903), une précieuse *Madone* florentine du xve siècle, qui a pris place dans la salle des Sept-Mètres, contribuera pour bonne part à perpétuer au Louvre le souvenir d'un amateur du goût le plus délicat.

Enlevé prématurément, par un mal implacable, à l'estime et à l'affec-

1. Voir la *Revue*, t. XVI, p. 305 et t. XVII, p. 33, 148, 353, 405.

tion de ses amis et de ses camarades de l'École du Louvre, M. Albert Bossy avait su réunir en peu d'années, de 1892 à 1897, dans son appartement du boulevard Haussmann, un choix d'objets d'art de différents genres, datant pour la plupart du moyen âge et de la Renaissance, qui témoignaient de la sûreté de son goût. Secrétaire des Amis du Louvre depuis l'origine de cette société (1897), et sincèrement attaché à notre musée, il était naturel que cet amateur d'élite, auditeur assidu de notre regretté maître Courajod, destinât au Louvre quelques-unes de ses plus belles pièces.

Il n'est peut-être pas inutile de rappeler ici que la donation Albert Bossy, qui a fait l'objet d'une longue étude de M. P. Leprieur dans les *Monuments et mémoires de la fondation Piot* (année 1904, fasc. n° 21), comprend six objets dont aucun n'est indifférent. Tout d'abord quatre sculptures : une *Vierge* en bois, de grande taille, de la fin du XIII[e] siècle selon M. E. Molinier, du début du XIV[e] d'après M. Leprieur (exposée au Petit Palais en 1900, n° 3038) ; une *Vierge à l'Enfant*, bois bruxellois de la seconde moitié du XV[e] siècle ; un *Saint Étienne*, statuette de bois polychromé et doré, travail français du XV[e] siècle (acquis à la vente Gavet, 1897) ; enfin, une *Vierge* en marbre, travail français du début du XVI[e] siècle, qui provient du château du Bourget en Savoie (exposée en 1900 au Petit Palais, n° 4645). Puis un fragment de tapisserie à personnages, d'art français de la fin du XV[e] siècle (exposé au Petit Palais en 1900, n° 3180), *Vasthi refusant de se rendre au festin d'Assuérus*, ayant fait partie d'une suite de *l'Histoire d'Esther ;* une variante du même sujet se trouve dans un fragment de tapisserie de même art et de même époque, conservé au musée lorrain à Nancy, lequel possède également un autre fragment provenant de la même suite, représentant *Assuérus se décidant à répudier Vasthi.* Le sixième numéro de la donation Albert Bossy est cette Madone italienne qui va nous occuper plus spécialement.

Peinte *a tempera*, sur préparation plâtreuse, cette *Vierge avec l'Enfant*, entourée d'anges couronnés de roses, se présente encore dans son cadre primitif à pilastres et à fronton triangulaire, qui porte en belles capitales dorées, peintes sur la plinthe inférieure, cette naïve inscription : *Santa Maria non est tibi similis orta in mundo inter mulieres.*

Nous ne savons rien au sujet de l'origine de ce précieux tableau, dont



HÉLÈNE DE TOURNON, DAME DE LA BAUME-MONTREVEL.

Bibliothèque nationale. — Cabinet des Estampes.



École italienne du xve siècle. — La Vierge et l'Enfant.

Legs de M. Bossy au musée du Louvre.

l'amateur avait fait l'acquisition à Florence, il y a une dizaine d'années.

Il est assez difficile de mettre avec certitude un nom sur cette peinture, que l'on a voulu attribuer tout d'abord à Boccati da Camerino, primitif ombrien, contemporain de Bonfigli, maître rare dont la Pinacothèque de Pérouse conserve quelques œu vres. Nous sommes plutôt disposés à reconnaître dans cette page, toute pénétrée de souvenirs de Fra Angelico et de Fra Filippo Lippi, et où se perçoit très nettement l'influence de Verrochio, une œuvre florentine de la fin du xv[e] siècle. C'est une œuvre exquise, mais d'un de ces maîtres de second ordre, attardés dans un style et des formules qu'avaient oubliés déjà leurs contemporains plus habiles, et dont les travaux paraissent au premier abord plus anciens qu'ils ne sont en réalité. Le cas n'est pas rare au xv[e] siècle en Italie; dans quelques villes, à Sienne par exemple, c'est même la règle générale.



V. Catena. — Portrait de Giulio Mellini.

Notons encore — ce que personne ne semble avoir remarqué jusqu'ici — que le Louvre possédait déjà, depuis peu d'années, une œuvre, moins importante il est vrai, mais qui est bien de la même école et du même atelier, sinon de la même main : cette autre *Vierge à l'Enfant*, comprise dans le legs de la baronne Nathaniel de Rothschild (1901), étudiée et reproduite dans l'article consacré ici-même, par M. Jean Guiffrey, à cette

donation[1]. L'auteur de ce travail paraissait enclin alors à attribuer à un élève de Domenico Veneziano, à un peintre de l'entourage de Baldovinetti, cette Madone dont le *bambino* tient un chardonneret, et qui est si proche parente de la Vierge aux Anges, du don Albert Bossy.

La générosité du comte de Vandeul a enrichi tout d'un coup le Louvre de plusieurs peintures italiennes (mai 1902). Notons tout d'abord, de Piero di Cosimo, deux devants de *cassone*, de ces panneaux peints dont on ornait les coffres de mariage, et dont les sujets allégoriques ou mythologiques ont toujours quelque rapport avec l'hyménée. Piero di Cosimo était réputé pour ces sortes d'ouvrages. Ceux-ci représentent *les Noces de Thétis et de Pélée*. Sans être de la qualité des panneaux de ce maître, qu'on voit au musée des Offices, nos deux tableaux sont de la composition la plus riche et la plus pittoresque; ils pécheraient plutôt du côté de l'exécution, un peu molle, et de la couleur, un peu terne.

Ces deux panneaux, donnés par M. de Vandeul, ne figurent pas dans le catalogue de l'œuvre du maître, dressé à la fin de la monographie récemment publiée par M. Fritz Knapp (*Piero di Cosimo*, Halle, 1899). Signalons en passant que cet auteur attribue à la seconde manière de l'artiste, — alors qu'oublieux des leçons de Cosimo Roselli, il subit tout à fait l'influence de Léonard et de Lorenzo di Credi, — une *Vierge à l'Enfant* du Louvre (cat. Tauzia, n° 497), jusqu'ici sans attribution, qui provient de l'église Saint-Louis-des-Français, à Rome.

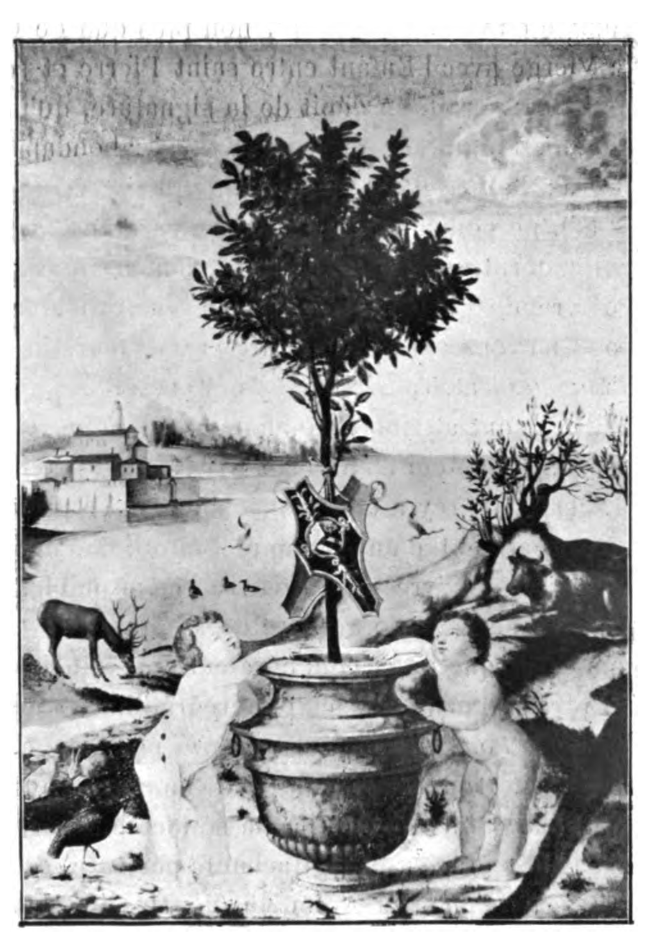
La donation de M. de Vandeul a doté également notre galerie d'une *Sainte Famille* du Bronzino, page correcte, d'une tonalité claire, montrant ces tons de porcelaine peinte, ces bleus froids, typiques du maître florentin. Cet art-là, il faut bien le dire, ne nous touche plus guère. N'étaient ses portraits et leurs riches costumes, le bon Agnolo di Cosimo serait singulièrement négligé à l'heure actuelle, et c'est pourquoi il nous intéresse peu de savoir si ce tableau, récemment entré au Louvre, possède la valeur d'un original ou ne doit, au contraire, être considéré que comme une copie ancienne, ce qui d'ailleurs est infiniment plus probable.

De même, malgré la célébrité persistante du nom de Francia, un tableau religieux de ce maître n'a d'attrait pour nous que s'il est d'une qualité tout à fait supérieure. Or, si la *Madone des Guastavillani*, offerte en

1. Voir la *Revue*, t. IX, p. 359 et pl.

mars 1902 au Louvre, par Mme de Nolleval, est sans contredit une page importante du peintre bolonais, pourvue par surcroît d'un magnifique état-civil, elle n'en présente pas moins un aspect triste et banal, qui décourage notre admiration ; un chef-d'œuvre, soit, mais d'un genre compassé et ennuyeux au possible, qui n'a ni l'ingénuité et la douceur des ombriens, ni la coloration et le précieux des vénitiens, encore qu'il procède manifestement de ces deux écoles.

Nous trouvons un bien autre intérêt aux deux petits panneaux qui, dans leurs dimensions exigües, constituent la partie la plus précieuse du don de M. de Vandeul. Ce sont deux portraits d'homme, en buste : celui d'un inconnu par Giovanni Bellini, et celui de *Giulio Mellini* par Vincenzo Catena, deux peintures caractéristiques de l'école vénitienne primitive.



V. Catena.
Revers du portrait de Giulio Mellini.

Rien de plus curieux, rien de plus instructif que la comparaison de ces deux images d'une coupe identique : leurs similitudes apparentes trahissent, à première vue, la même école et la même époque ; mais aussi que ces portraits sont différents de manière ! Et combien le panneau peint par Bellini l'emporte en charme comme en maîtrise véritable sur son voisin de cimaise, qui cependant n'est pas à dédaigner !

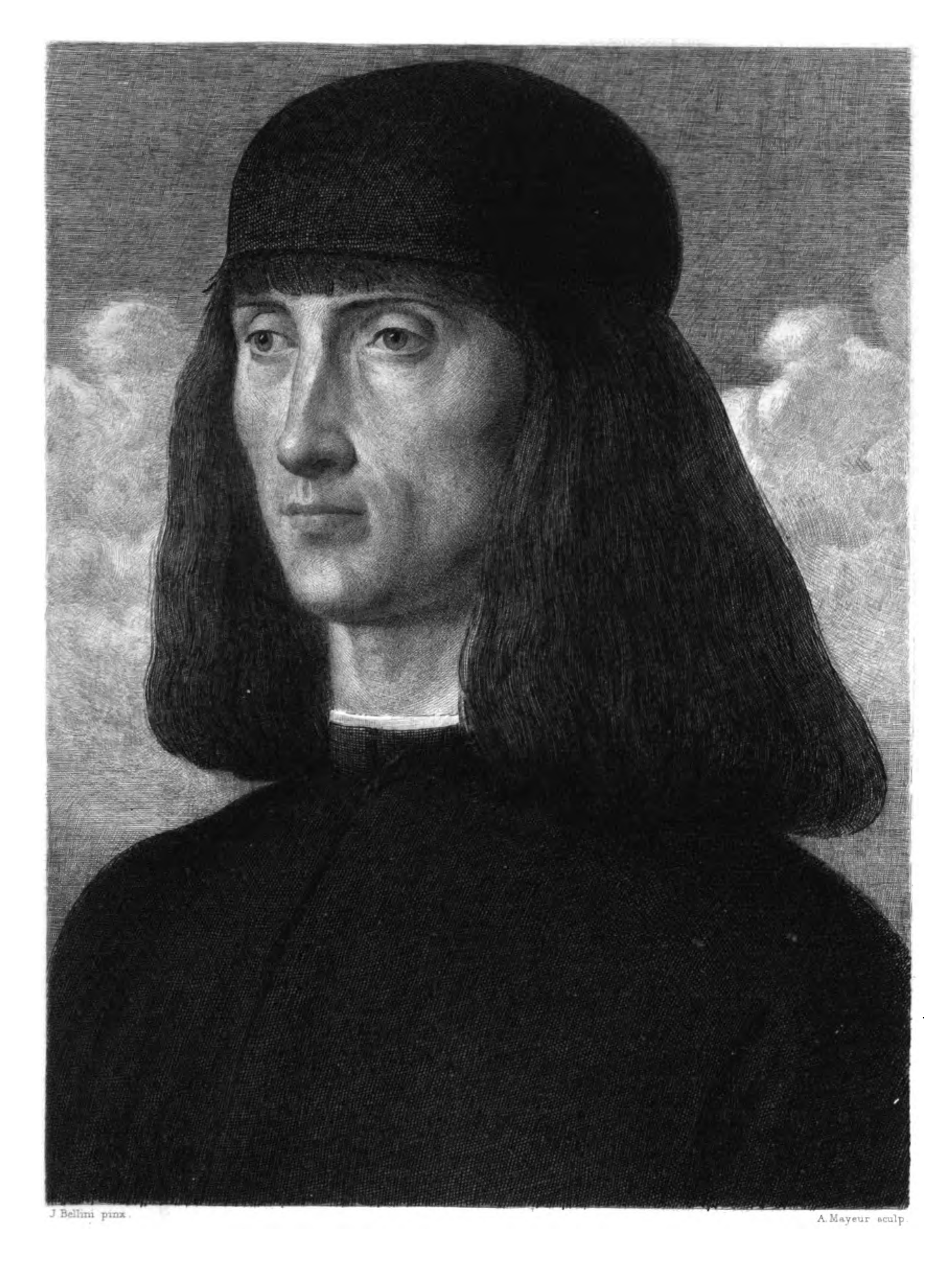
La générosité de M. de Vandeul est venue à propos combler un vide de notre collection. En effet, des trois peintures portées dans les catalogues du Louvre sous le nom de Bellini, la critique moderne n'en admet aucune comme œuvre de Giovanni, non plus que de Gentile. La *Sainte Famille*, la Vierge avec l'Enfant entre saint Pierre et saint Sébastien (cat. Tauzia, n° 61), ne serait, en dépit de la signature, qu'un ouvrage de Niccolò Rondinello, l'imitateur de Giovanni, si abondamment représenté au musée Brera ; la *Réception de l'ambassadeur vénitien au Caire* (cat. Tauzia, n° 60), ne pouvant, par la force des dates, avoir été peinte par Gentile, qui mourut six ans avant l'événement que ce tableau représente, est l'œuvre de quelqu'un de ses élèves, probablement de Mansueti; enfin, nous n'avons pas à apprendre aux lecteurs de la *Revue* que les *Portraits d'hommes* (cat. Tauzia, n° 59), qui passèrent longtemps pour être de Gentile Bellini, sont attribués communément aujourd'hui à Giovami Cariani, de Bergame, l'auteur d'un *Portrait* très analogue du musée de Berlin, puisque M. Jean Guiffrey a étudié spécialement ce point ici-même[1]. Ainsi donc en nous gratifiant d'un Giovanni Bellini, M. de Vandeul a non seulement enrichi le Louvre d'une œuvre remarquable, — dont nos lecteurs jugersnt pas l'excellente gravure de M. Mayeur, — mais il a du même coup comblé ce que notre collaborateur appelait si justement « une des lacunes les plus importantes, les plus regrettables » de nos galeries de peinture.

Si le *Portrait de Giulio Mellini* par Catena, plus clair, plus écrit, plus dur aussi, et plus sec, nous plaît moins, par comparaison, que le Bellini, dont le *sfumato* n'exclut pas la solide construction, il n'en reste pas moins en soi une précieuse et attachante peinture, dont la manière se rapproche très sensiblement d'Antonello de Messine par la précision si volontairement affinée du dessin et la décision tranchante de la facture.

Ici encore, grâce à M. de Vandeul, c'est un nom nouveau, et d'importance, qui s'inscrit au catalogue du Louvre, celui de Vincenzo di Biagio, dit Catena, élève de Bellini, qui sur le tard imita le Giorgione, et dont la National Gallery possède de si beaux ouvrages.

Au revers du *Portrait de Giulio Mellini* se trouve une autre peinture, montrant dans un paysage deux enfants nus accostant un vase, d'où sort un arbuste qui porte suspendus à sa tige des écussons armoriés. Le goût

1. Voir la *Revue*, t. X, p. 289. *Le double portrait vénitien du musée du Louvre.*



J. Bellini pinx. A. Mayeur sculp.

PORTRAIT D'HOMME

Imp. Ch. Wittmann

et la mise en page de cette composition allégorique ne sont pas sans rappeler les célèbres petits panneaux de Bellini à l'Académie de Venise. L'influence de son maître sur Catena se retrouve également dans le détail de ce paysage très étendu, dans l'exécution minutieuse des divers animaux qui s'y rencontrent, cerf, lapins, très réussis.

Avec Pâris Bordone, si nous restons toujours à Venise, nous changeons par contre d'esprit et de manière ; à la recherche de la finesse du dessin et de la pureté de l'émail, à la peinture en un mot, comme la comprenaient les primitifs, a succédé une pratique toute différente qui consiste principalement en la mise en œuvre d'une pâte généreuse doublant l'intensité d'une couleur riche et dorée. Cette nouvelle manière vénitienne, bien connue, se retrouve tout à fait dans *la Femme à la fleur*, de Pâris Bordone, qui a fait l'objet d'une seconde et spéciale donation de M. de Vandeul (avril 1903). C'est ici, le corsage découvert laissant voir sa poitrine, le modèle accoutumé du peintre, la belle Vénitienne, sœur de celles de Véronèse et de Palma, avec ses formes un peu lourdes, son épaisse chevelure blonde, sa figure ronde et colorée, ses yeux largement ouverts et ses chairs savoureuses, dont la clarté s'exalte au rouge profond des draperies.

Signalons encore dans cette même manière vénitienne, empâtée et colorée, un Bonifazio, *la Femme adultère*, offert par M[me] de Nolleval (mars 1902). Nul maître ne fut plus inégal que celui-ci, qui signa, un jour, un des plus beaux chef-d'œuvre de l'Académie de Venise, *le Repas du mauvais riche*. Par contre, combien d'œuvres secondaires, d'une couleur toujours somptueuse, mais d'un arrangement peu intéressant, d'un dessin lourd et inexpressif, n'avons-nous pas rencontrées sous son nom ! Il est vrai que les Bonifazio Veronese furent plusieurs, et que, des productions sorties de leur atelier, il conviendrait de distinguer entre les œuvres originales et les travaux courants, dont se rapprocherait plutôt ce tableau nouvellement entré au Louvre, estimable d'ailleurs.

Nous terminons avec le dernier en date des grands maîtres vénitiens, l'ingénieux et fécond Tiepolo. Le grand décorateur était incomplétement représenté jusqu'à présent au Louvre ; le meilleur morceau de sa main que pût montrer notre musée, était *la Cène*, insuffisante pour donner l'idée de sa personnalité, et quant aux deux autres peintures portant son nom dans nos galeries, elles sont insignifiantes. Aussi doit-on applaudir à l'entrée d'une page

autrement typique de son talent, cette *Esquisse d'un plafond*, acquise au prix de 30.000 francs, en novembre 1903. La composition, comme l'esprit de cet ouvrage, sont bien caractéristiques du maître, et tout Tiepolo se retrouve en cette représentation d'un sujet religieux dans le goût d'une apothéose d'opéra. Malheureusement la personnalité du prodigieux virtuose — dont deux chefs-d'œuvre, des scènes du *Carnaval à Venise*, ont réalisé au printemps dernier, à la vente de la princesse Mathilde, un prix considérable — s'affirme moins nettement dans l'exécution. Bien que d'une bonne conservation, l'esquisse du Louvre manque de ces accents lumineux, de ces taches franchement colorées, de ces blancs crayeux et de ces rouges éclatants, de ces notes sonores qui masquent si habilement les vides de la composition, qui sont comme la signature du maître ; nous serions tentés d'y voir une œuvre d'atelier, conduite avec quelque mollesse d'après un dessin du maître, ou peut-être une œuvre de Domenico Tiepolo : elle ne porte pas la griffe de Gianbattista. Mais telle qu'elle se présente, cette page importante n'en reste pas moins fort précieuse pour l'étude d'un des maîtres anciens, les plus justement en faveur aujourd'hui.

MARCEL NICOLLE





Gianbattista Tiepolo. — Esquisse d'un plafond.
Musée du Louvre.

L'ART SYMBOLIQUE

A LA FIN DU MOYEN AGE

(SECOND ARTICLE[1])



'EST aux environs de 1400 que les artistes commencèrent à chercher, dans le manuscrit du *Speculum humanæ Salvationis*, des motifs symboliques. Le miniaturiste qui enlumina *les Très belles Heures* du duc de Berry y recourt déjà. Cet admirable livre a péri dans l'incendie de la bibliothèque de Turin, mais heureusement il avait été photographié[2]. En étudiant ces reproductions, on remarquera que les épisodes de la Passion sont accompagnés de scènes de l'Ancien Testament. Ces scènes sont évidemment des figures; mais, si familier que l'on soit avec l'esprit du moyen âge, on ne peut pas ne pas être surpris de leur étrangeté. Par exemple, près de Jésus cloué sur la croix, on voit Tubal, père des forgerons, qui frappe sur une enclume, et, tout à côté, le prophète Isaïe que des bourreaux coupent en deux avec une scie.

Certes, si l'artiste avait été capable d'imaginer des rapprochements aussi subtils, il eût été le plus ingénieux des théologiens. Mais il n'a rien imaginé, il a simplement copié dans le *Speculum humanæ Salvationis* deux des figures qui accompagnent la mise en croix[3]. Les autres rappro-

1. Voir la *Revue*, t. XVIII, p. 81.
2. Les reproductions du manuscrit de Turin ont été publiées par M. le comte Durrieu à l'occasion du jubilé de M. Léopold Delisle.
3. Le texte nous apprend comment Tubal préfigure le supplice de Jésus-Christ. On va voir que rien n'est plus subtil. « En frappant avec ses marteaux, dit l'auteur, Tubal inventa la musique. Or, pendant que Jésus-Christ était cloué sur la croix à coups de marteaux, jaillissait de sa bouche, comme la plus douce des musiques, cette prière : Pardonnez-leur parce qu'ils ne savent ce qu'ils font. »

chements symboliques qu'on rencontre dans les Heures de Turin ont la même origine[1].

Dès lors, on peut affirmer que tout artiste qui se respecte a, dans son atelier, un manuscrit du *Speculum humanæ Salvationis*. Jean van Eyck en avait un, et en voici la preuve.

Il fit en 1440, pour l'église Saint-Martin d'Ypres, un triptyque que la mort l'empêcha d'achever[2]. Le panneau central est consacré à la Vierge portant l'Enfant. Le volet de droite représente le Buisson ardent et la Toison de Gédéon ; le volet de gauche, la Verge fleurie d'Aaron et la Porte fermée d'Ezéchiel. Ce sont justement les figures qui, dans le *Speculum humanæ Salvationis*, se rapportent à la Virginité de Marie. On peut objecter, il est vrai, que ces types sont traditionnels et que van Eyck pouvait les trouver partout. Mais que l'on regarde au revers des volets. On y verra une scène toute nouvelle et dont la peinture n'offre pas d'exemple avant cette date : la Vision de l'*Ara cœli*. La Sibylle de Tibur lève la main et montre à l'empereur Auguste la Vierge et l'Enfant qui apparaissent dans le ciel. Or, il se trouve que la scène entre la Sibylle et Auguste accompagne, dans le *Speculum*, le Miracle de la verge d'Aaron et vient immédiatement après le Buisson ardent et la Toison de Gédéon, qui sont à la page précédente. Il n'y a donc pas de doute. La présence, dans l'œuvre de Van Eyck, d'un sujet aussi nouveau que l'Entrevue d'Auguste et de la Sibylle — sujet qui n'est entré dans l'art que par l'intermédiaire du *Speculum humanæ Salvationis* — fait cesser toute incertitude. D'ailleurs, il est visible que van Eyck a emprunté au manuscrit qu'il avait sous les yeux l'idée de représenter la *porta clausa* du prophète, comme une porte de ville qui s'ouvre entre deux tours, et le Buisson ardent sous la figure d'un arbre au tronc élancé qui s'épanouit par le haut.

Le *Speculum humanæ Salvationis* était donc dans l'atelier de van Eyck. Il était aussi dans celui de Rogier van der Weyden. Quand il peignit pour Bladelin, vers 1460, le fameux triptyque de la Nativité[3], il ne chercha pas

1. Par exemple, près de Jésus flagellé, on voit, comme dans le *Speculum*, Job tourmenté par sa femme et par le diable.

2. Ce triptyque figurait à l'Exposition des primitifs de Bruges en 1902. Il appartient à M. Helleputte, de Louvain. Les documents qui concernent ce tableau ont été publiés dans la *Revue de l'art chrétien*, 1902, p. 1-6.

3. Aujourd'hui au musée de Berlin.

bien loin le sujet des deux volets. Il ouvrit son manuscrit à la page de la Nativité. Il prit, pour un des côtés, l'Entrevue d'Auguste et de la Sibylle et, pour l'autre, la Vision des trois Mages qui contemplent l'étoile et y voient apparaître la figure d'un enfant. On peut même, je crois, affirmer que le



FIG. 1. — L'ANNONCIATION, AVEC ÈVE ET LE SERPENT, ET LA TOISON DE GÉDÉON.
Tapisserie de la Chaise-Dieu.

livre de Rogier van der Weyden appartenait à cette classe de manuscrits, où — par suite d'une légère erreur — l'Entrevue de la Sibylle et d'Auguste est placée immédiatement à côté de la Vision des trois Mages[1].

Mais quel artiste flamand n'avait pas le *Speculum humanæ Salva-*

1. C'est le cas pour le manuscrit lat. 9585 de la Bibl. nat. Dans ce manuscrit, la Vision des trois Mages accompagne la Nativité, tandis que, dans les autres manuscrits, elle est placée plus loin.

tionis? Grâce à ce précieux livre, plus d'un, qui n'était sans doute pas très grand clerc, fait figure de théologien[1].

Vers 1460, cependant, parut la première édition xylographique de la *Bible des pauvres*. Le livre, qui avait été peu connu tant qu'il était resté manuscrit, commença à être adopté par les artistes. Parfois, ils le préférèrent au *Speculum humanæ Salvationis*, mais la plupart du temps ils usèrent de l'un et de l'autre.

C'est en combinant ces deux modèles, qu'un artiste inconnu de la fin du xve siècle composa les cartons des tapisseries de la Chaise-Dieu. Il doit cependant beaucoup plus à la *Bible des pauvres* qu'au *Speculum*.

Comme la *Bible des pauvres*, en effet, ces tapisseries nous montrent d'abord l'Enfance de Jésus-Christ, puis la Passion, enfin le Jugement dernier. Comme la *Bible des pauvres*, les tapisseries rapprochent de chaque fait du Nouveau Testament deux événements qui en sont la figure et quatre versets prophétiques.

Mais c'est dans le détail que les ressemblances sont frappantes. Chaque tapisserie est presque toujours une copie exacte de la *Bible des pauvres*. Qu'on examine, par exemple, la première page de la *Bible des pauvres*. On y verra, au milieu, l'Annonciation, accompagnée, à gauche, de la Tentation d'Ève ; à droite, de l'épisode de la Toison de Gédéon. Au-dessus et au-dessous, deux prophètes, en buste, apparaissent dans des niches d'architecture et tiennent des banderoles. Telle est, exactement, l'économie de la première tapisserie de la Chaise-Dieu. L'artiste s'est contenté de rajeunir les costumes et d'enrichir le décor, mais il a copié jusqu'aux inscriptions qui couvrent les banderoles des prophètes. Un coup d'œil jeté sur les reproductions en dira plus que tous les commentaires (fig. 1 et 2).

Il en est ainsi de quatorze tapisseries de la Chaise-Dieu : elles reproduisent très exactement quatorze pages de la *Bible des pauvres*[2] (fig. 3 et 4).

1. Deux volets de l'école de Bouts (collection Crews) représentent le Buisson ardent et la Toison de Gédéon. Il est évident que la partie centrale (elle a disparu) représentait la Nativité.

2. 1° Annonciation (Ève avec le serpent, la Toison de Gédéon) ; 2° Nativité (le Buisson ardent, la Verge fleurie d'Aaron) ; 3° Massacre des Innocents (Saül fait tuer les prêtres, Athalie fait tuer ses petits-fils) ; 4° Tentation de Jésus-Christ (Adam et Ève tentés, Ésaü vendant son droit d'aînesse); 5° Résurrection de Lazare (Élie ressuscite le fils de la veuve, Élisée ressuscite un enfant) ; 6° Entrée de Jésus-Christ à Jérusalem (David apporte la tête de Goliath, Élisée reçu aux portes de la ville) ; 7° La Cène (Abraham et Melchisédech, la Manne) ; 8° Le Portement de croix (Isaac porte le bois du sacrifice, la Veuve de Sarepta recueille deux morceaux de bois) ; 9° Jésus-Christ en croix (le Sacrifice d'Abraham, le Serpent d'airain) ; 10° Mise au tombeau (Joseph descendu dans la citerne, Jonas jeté à

Viennent ensuite cinq tapisseries qui sont également copiées sur la *Bible des pauvres,* mais avec un visible désir de simplification. En effet,



Fig. 2. — L'Annonciation, avec Ève et le Serpent, et la Toison de Gédéon.
Bible des Pauvres.

la baleine) ; 11° Résurrection de Jésus-Christ (Samson enlève les portes de la ville, Jonas vomi par la baleine) ; 12° Ascension de Jésus-Christ (Enoch enlevé au ciel, Char de feu d'Élie) ; 13° Descente du Saint-Esprit (Moïse reçoit la Loi, le Feu du ciel consume les sacrifices d'Élie) ; 14. Couronnement de la Vierge (Salomon fait asseoir sa mère auprès de lui, Assuérus et Esther).

trois tapisseries, au lieu de nous montrer deux scènes de l'Ancien Testament, ne nous en montrent qu'une[1]. Enfin, deux tapisseries sont nées de la combinaison de deux pages de la *Bible des pauvres* fondues en une seule[2]. C'est évidemment à des raisons d'économie qu'il faut attribuer ces simplifications.

Restent huit tapisseries, où se trahit une autre influence : celle du *Speculum humanæ Salvationis*. Ces huit tapisseries, en effet, sont, soit des copies exactes du *Speculum*[3], soit des combinaisons du *Speculum* et de la *Bible des pauvres*[4], avec des variantes[5].

Que l'artiste ne soit pas resté jusqu'au bout fidèle à la *Bible des pauvres* et qu'il ait cru devoir recourir au *Speculum humanæ Salvationis*, c'est une preuve que les deux livres étaient aussi connus l'un que l'autre à la fin du xv[e] siècle.

Les tapisseries de la cathédrale de Reims vont nous offrir, d'ailleurs, un compromis analogue. Elles sont consacrées, comme on sait, à l'histoire de la Vierge. Elles ont été données à la cathédrale par l'archevêque Robert de Lénoncourt, qui les fit peut-être commencer l'année même où il prit possession du siège de Reims, c'est-à-dire en 1509. En 1530, elles étaient terminées. Elles sont donc presque contemporaines de celles de la Chaise-Dieu. Toutes ces tapisseries ne sont pas symboliques. Plusieurs n'ont rien de figuratif. Mais il en est huit où un événement de la vie de la Vierge est rapproché de deux faits de l'Ancien Testament. Or, ces huit tapisseries sont des copies, soit de la *Bible des pauvres*, soit du *Speculum humanæ*

1. 1° Les Saintes Femmes au tombeau (Ruben fait sortir son frère du puits) ; 2° Jésus apparaît à Madeleine (le Roi vient voir David dans la fosse aux lions) ; 3° Le Jugement dernier (Jugement de Salomon).

2. 1° La Fuite en Égypte (David s'échappe par une fenêtre, l'idole Dagon s'effondre devant l'arche, sujet qui accompagne, dans la *Bible des pauvres*, la Chute des idoles) ; 2° Baiser de Judas (Abner tué par Joab, Chute des mauvais anges, sujet qui, dans la *Bible des pauvres*, accompagne la Chute des soldats qui veulent s'emparer de Jésus-Christ).

3. 1° Adoration des Mages (les Trois soldats apportant de l'eau à David, la reine de Saba devant Salomon, emprunts faits au *Speculum*) ; 2° Le Christ flagellé (Achior flagellé, Job tourmenté par le diable, emprunts faits au *Speculum*) ; 3° Le Christ insulté (Ivresse de Noé, David coupe les cheveux et déchire la robe des esclaves, emprunts faits au *Speculum*) ; 4° Jésus-Christ aux limbes (Loth sauvé de Sodome, les Trois Hébreux dans la fournaise, emprunts faits au *Speculum*).

4. Baptême de Jésus-Christ (Passage de la mer Rouge, figure empruntée à la *Bible des pauvres* ; Naaman le lépreux guéri dans le Jourdain, figure empruntée au *Speculum*).

5. Il reste trois tapisseries (Pilate se lave les mains, Judas et les trente deniers, l'Incrédulité de saint Thomas) qui sont accompagnées de types empruntés à la *Bible des pauvres*, mais avec quelques variantes.



Salvationis. C'est pour avoir ignoré ces particularités que les auteurs qui ont décrit les tapisseries de Reims n'en ont pas toujours compris le sens[1].

Sept tapisseries ont été exécutées d'après la *Bible des pauvres*. Ce sont : le Mariage de la Vierge, l'Annonciation, la Nativité, l'Adoration des Mages, la Présentation au Temple, la Fuite en Égypte, l'Assomption. Deux figures bibliques accompagnent chaque scène.

Il suffira de donner un exemple. La *Bible des pauvres* nous montre, à

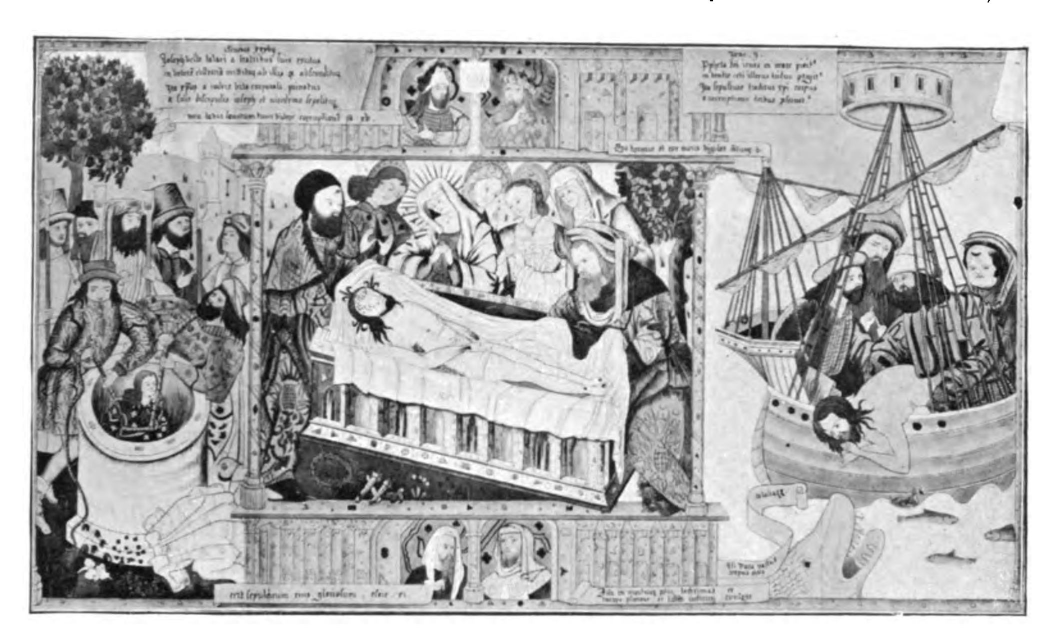


Fig. 3. — La Mise au Tombeau, avec Joseph descendu dans le puits, et Jonas.
Tapisserie de la Chaise-Dieu.

côté de l'Adoration des Mages, Abner à genoux devant David et la reine de Saba à genoux devant Salomon. En haut, David et Isaïe tiennent des banderoles. Ce sont exactement les scènes et les personnages que nous présente la tapisserie de Reims. La composition est évidemment mieux entendue, les costumes sont plus riches, le décor a une ampleur qu'on chercherait vainement dans l'original : on le reconnaît pourtant au premier coup d'œil. Les six autres tapisseries sont des copies aussi fidèles de la *Bible des pauvres*[2].

1. Ch. Loriquet, *les Tapisseries de la cathédrale de Reims*, 1882.
2. L'artiste avait sous les yeux une *Bible des pauvres* complète (en 50 scènes). Voici les scènes

La huitième tapisserie est empruntée au *Speculum humanæ Salvationis*. Elle montre la Présentation de la Vierge au Temple. Deux faits de l'Ancien Testament accompagnent cette scène : la Fille de Jephté venant à la rencontre de son père ; puis, des Pêcheurs retirant de leurs filets une table d'or qu'ils portent dans le temple du Soleil. Ces figures sont justement celles qui, dans le *Speculum humanæ Salvationis*, accompagnent la Présentation de la Vierge. L'artiste a eu recours au *Speculum*, parce que la Présentation de la Vierge au Temple ne figure que dans la *Bible des pauvres*[1].

On voit de quelle faveur ont joui nos deux livres auprès des artistes qui dessinaient les cartons des tapisseries. A vrai dire, il n'y a guère de tapisserie symbolique qui ne soit inspirée de l'un ou de l'autre de ces ouvrages. Qu'on me permette d'en donner encore une ou deux preuves.

Dans le trésor de la cathédrale de Sens, une très belle tapisserie de la fin du xve siècle nous montre le Couronnement de la Vierge accompagné de deux scènes de l'Ancien Testament qui en sont la figure : le Couronnement de Bethsabé par David, et le Couronnement d'Esther par Assuérus. Or, ces trois scènes se retrouvent exactement dans une page de la *Bible des pauvres*, dont la tapisserie de Sens est une copie.

A Châlon-sur-Saône, dans l'ancienne cathédrale, une grande tapisserie du xvie siècle est consacrée à l'Eucharistie. On voit, à côté de la Cène, trois épisodes de l'Ancien Testament qui en sont la figure : Melchisédech offrant le pain à Abraham, les Hébreux recueillant la manne dans le désert, enfin la Pâque juive. Or, dans le *Speculum humanæ Salvationis*, la Cène est justement accompagnée de ces trois figures.

représentées : 1° Mariage de la Vierge (Sara mariée à Tobie, Rebecca mariée à Isaac); 2° Annonciation (Ève et le serpent, Toison de Gédéon) ; 3° Nativité (Moïse et le buisson ardent, Verge fleurie d'Aaron) ; 4° Adoration des Mages (Abner à genoux devant David, la Reine de Saba devant Salomon) ; 5° Jésus enfant présenté au Temple (Présentation du premier né, Samuel présenté par Anne) ; 6° Fuite en Égypte (Jacob envoyé par son père à Laban, Michol faisant échapper David) ; 7° Assomption et Couronnement de la Vierge (Salomon et sa mère, Esther et Assuérus). L'artiste a poussé la fidélité jusqu'à reproduire les inscriptions de la *Bible des pauvres* qui expliquent les sujets. Par exemple, au-dessous de l'Adoration des Mages et de ses symboles bibliques, il a écrit : *Plebs notat hæc gentes Christo jungi cupientes.*

1. Il y a encore quatre tapisseries, dont je n'ai trouvé le modèle ni dans la *Bible des pauvres*, ni dans le *Speculum* et qui ont pu être composées par un théologien. Ce sont : 1° Anne et Joachim chassés par le prêtre (Adam et Ève chassés du paradis, Anna mère de Samuel chassée par Héli) ; 2° Naissance de la Vierge (Lutte de Jacob et de l'ange, l'Anesse de Balaam, figure qui se trouve dans la *Bible des pauvres*) ; 3° La Visitation (les Hébreux dans la fournaise, Habacuc et Daniel) ; 4° Mort de la Vierge (Mort de Marie, sœur de Moïse ; Mort de Sara, sœur d'Abraham).



Une tapisserie flamande, conservée à Madrid, met en parallèle avec la Nativité, le Buisson ardent de Moïse et la Verge d'Aaron. On reconnaît la

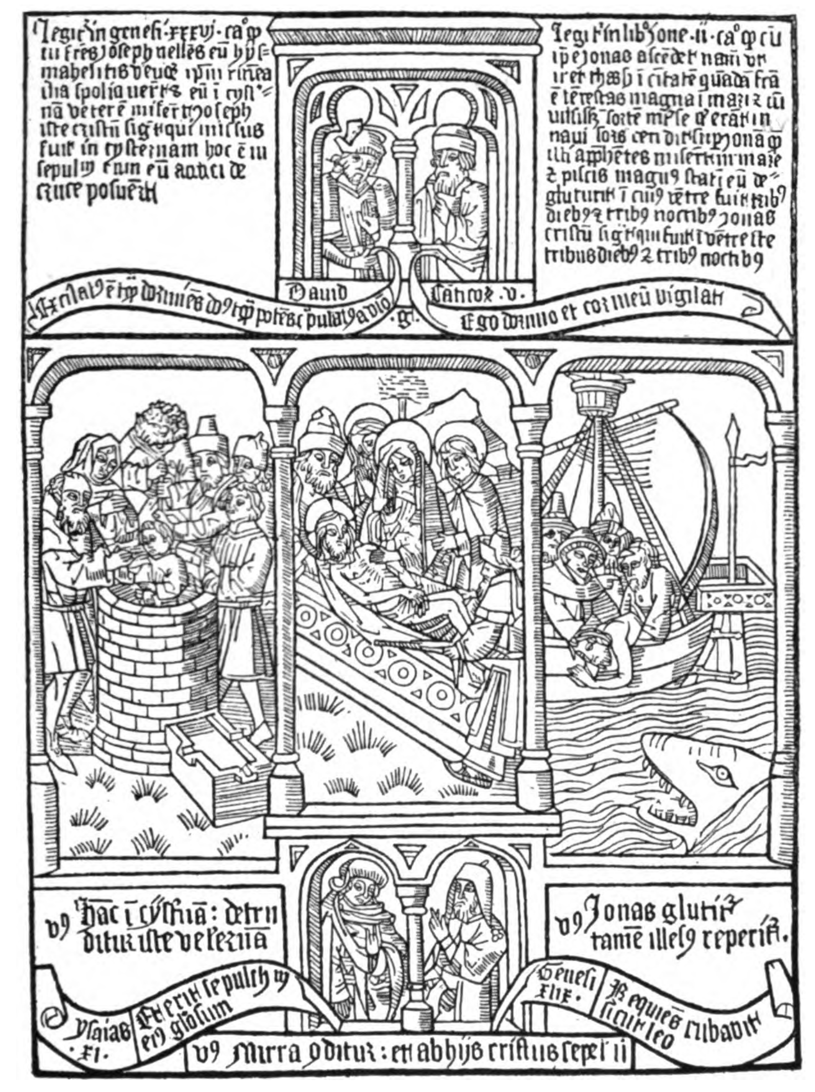


FIG. 4. — LA MISE AU TOMBEAU,
AVEC JOSEPH DESCENDU DANS LE PUITS, ET JONAS.
Bible des Pauvres.

Bible des pauvres, à laquelle l'artiste a emprunté aussi les textes prophétiques que déroulent Isaïe et Michée.

Il serait superflu d'insister. Ces exemples suffisent à prouver que le *Speculum humanæ Salvationis* et la *Bible des pauvres* ont été pour les peintres décorateurs, attachés aux grands ateliers de tapisserie, de véritables manuels.

Les peintres verriers doivent aussi quelque chose à ces deux livres. Ils leur devaient même probablement plus que nous ne pouvons l'imaginer aujourd'hui. Plusieurs des œuvres fragiles que la *Bible des pauvres* et le *Speculum* leur avaient inspirées ont certainement disparu. Mais il en reste au moins une.

Je veux parler des deux grandes verrières de la Sainte-Chapelle de Vic-le-Comte (Puy-de-Dôme), qui se sont conservées presque intactes. Elles sont du XVIᵉ siècle. L'une, celle du Midi, est consacrée aux épisodes de la Passion. L'autre, celle du Nord, a des scènes figuratives empruntées à l'Ancien Testament. A chaque panneau historique du premier vitrail correspond un panneau symbolique du second.

Cette œuvre, si bien ordonnée, fit jadis l'admiration de Dulaure, qui s'étonnait de la science théologique de l'artiste. C'était admirer à côté. L'artiste avait tout simplement sous les yeux la *Bible des pauvres*, qu'il a copiée avec fidélité. Mais, comme la place lui était ménagée, au lieu d'opposer à chaque fait du Nouveau Testament deux figures de l'Ancien, il n'en a opposé qu'une. A Jésus rentrant à Jérusalem, ne correspond que le Retour triomphal de David. A la Cène ne correspond que la Récolte de la manne. Comme d'ordinaire, le *Speculum humanæ Salvationis* a été consulté en même temps que la *Bible des pauvres*. A la Flagellation, en effet, répond l'épisode d'Achior, attaché à un arbre et fustigé par les serviteurs d'Holopherne, figure qui ne se rencontre pas dans la *Bible des pauvres*, mais qu'on trouve dans le *Speculum*.

Les sculpteurs qui décorèrent au XVᵉ et au XVIᵉ siècle les portails de nos églises, doivent-ils, eux aussi, quelque chose à nos deux livres ? On en pourrait douter, car les œuvres qui subsistent, au moins en France, ne nous offrent rien qui rappelle la *Bible des pauvres* ou le *Speculum*.

On pourrait alléguer, il est vrai, que les portails du XVᵉ et du XVIᵉ siècle sont presque tous, aujourd'hui, privés des statuettes de leurs voussures, et que c'est là, sans doute, qu'on eût trouvé les scènes figuratives chères

aux artistes d'alors. Ce ne serait qu'une hypothèse. Mais il se trouve que des documents font de cette hypothèse une certitude.



FIG. 5. — DESCENTE DU SAINT-ESPRIT AVEC DES SCÈNES SYMBOLIQUES EMPRUNTÉES AU « SPECULUM HUMANÆ SALVATIONIS ».
Heures à l'usage de Rome, Thielman Kerver, 1499.

Les voussures du grand portail de la cathédrale de Troyes étaient ornées de figurines qui représentaient les scènes de la Passion. Les comptes de l'église, de l'année 1523 à l'année 1527, nous les signalent au fur et à mesure que le prix de chaque groupe était payé au sculpteur[1]. Malheureusement, ces comptes sont incomplets ; ils en disent assez, toutefois, pour qu'il soit évident à nos yeux que chaque épisode de la Passion était accompagné d'une figure empruntée à l'Ancien Testament. Par exemple, à la Flagellation correspondait « l'Histoire comment Job fut battu du diable », et à la Résurrection « l'Histoire comment Jonas sortit du ventre de la baleine ». La seconde figure peut ne pas paraître très typique, mais la

1. C'est l'imagier Nicolas Halins. V. Pigeotte, *Études sur les travaux d'architecture de la cathédrale de Troyes*, p. 114-118.

première est un emprunt évident fait à la *Bible des pauvres* ou au *Speculum humanæ Salvationis*, car on la trouve dans l'un et l'autre de ces livres. On peut donc admettre que le portail de Troyes était ordonné comme le vitrail de Vic-le-Comte et que l'artiste s'y était inspiré des mêmes originaux.

Les sculpteurs qui taillaient l'ivoire connaissaient aussi ces précieux modèles. Je n'en veux pas d'autre exemple que le coffret reliquaire de la fin du xve siècle qu'on peut voir au musée de Cluny[1]. L'artiste ne s'est pas contenté d'emprunter ses oppositions symboliques à la *Bible des pauvres*[2], il est allé jusqu'à copier les gravures du livre. La figure d'Ève tentée par le serpent, ou celle de Samson enlevant les portes de Gaza, semblent calquées sur l'original[3].

Dans tous les ateliers d'art décoratif on était sûr de rencontrer la *Bible des pauvres* ou le *Speculum humanæ Salvationis*.

Les émailleurs de Limoges avaient la *Bible des pauvres*. Ils lui empruntaient les versets qu'ils mettaient aux mains de chaque prophète[4].

Les sculpteurs sur bois de Bruxelles et d'Anvers, qui fabriquaient ces grands retables fameux dans toute l'Europe, avaient la *Bible des pauvres* et le *Speculum*. C'est à l'un ou à l'autre de ces livres qu'ils demandaient les petites scènes symboliques qui accompagnent généralement les épisodes de la Passion[5].

Mais c'est du jour où les imprimeurs eurent l'idée de décorer les marges de leurs *Heures* de figures empruntées à la *Bible des pauvres* ou au *Speculum*, que ces vieux livres devinrent vraiment populaires. Le fidèle les eût sans cesse sous les yeux. En lisant ses prières, il apercevait tout autour de la page Job battu par le diable et Jésus flagellé, Tubal frappant

1. Ivoires n° 1060.

2. Par exemple : Annonciation et Tentation d'Ève ; Nativité et Buisson ardent ; Entrée à Jérusalem et David apportant la tête de Goliath, etc. Les scènes sont disposées sans beaucoup d'ordre.

3. C'est ce qui prouve que ce coffret ne peut être du xive siècle, comme le dit le *Catalogue*. Il est postérieur aux premières éditions xylographiques de la *Bible des pauvres*, postérieur, par conséquent, au milieu du xve siècle.

4. Voir l'émail de Limoges publié par le *Bulletin archéologique du Comité*, 1892, p. 426. L'Annonciation est accompagnée de David qui dit : *Domine, sicut pluvia*, et d'Isaïe qui dit : *Ecce Virgo concipiet*. Ce sont les textes de la *Bible des pauvres*.

5. On ne remarque pas toujours ces figurines, disposées dans les montants ou dissimulées au second plan. Le grand retable flamand de Baume-les-Messieurs (Jura) nous montre, à côté de la Mise au tombeau, Jonas jeté dans la mer ; à côté de la Cène, la Récolte de la manne et l'Entrevue d'Abraham et de Melchisédec.

sur son enclume et Jésus cloué sur la croix. Des inscriptions, des textes prophétiques lui permettaient de comprendre le sens des scènes figuratives.

Un des premiers, semble-t-il, l'imprimeur Caillaut, orna les marges d'un de ses livres d'*Heures*[1] de gravures qu'il copia sans scrupules sur celles du *Speculum humanæ Salvationis* publié à Lyon en 1478[2]. Mais Vérard, qui avait donné une fort belle édition de la *Bible des pauvres*[3], préféra en reproduire les gravures dans les marges de ses livres d'*Heures*[4]. Son exemple fut généralement suivi. C'est aussi avec des gravures imitées de la *Bible des pauvres*, que Kerver, Pigouchet, Étienne Johannot[5], ornent les marges de leurs charmantes *Heures* (fig. 5 et 6). Ces *Heures*, répandues par milliers dans



Fig. 6. — Messe de saint Grégoire. avec des scènes symboliques empruntées a la Bible des pauvres.
Heures de Lyon, Philippe Pigouchet, 1495.

1. Bibl. nat., Vélins, n° 1643.

2. Sous le titre de *Miroir de la Rédemption*. C'est notre premier livre à figures. D'ailleurs les bois du *Miroir de la Rédemption* étaient ceux qui avaient servis à Richel pour le *Speculum humanæ Salvationis* imprimé à Bâle en 1476.

3. Sous ce titre : *les Figures du Viel Testament et du Nouvel.*

4. Voir les *Heures* imprimées à l'usage de Paris, 1495.

5. *Heures* à l'usage de Rome, Kerver et Wolff, 1498 ; *Heures* à l'usage de Lyon, 1495, Pigouchet ; *Heures* de la Vierge, imprimées par Étienne Johannot en 1497.

la France entière, firent connaître à tous la *Bible des pauvres*[1]. Jamais livre n'eut pareille fortune.

Au XVIe siècle, on vit quelque chose de plus extraordinaire encore. La *Bible des pauvres* s'incarna. Chacune de ses pages devint un tableau vivant. En 1562, la ville de Béthune fit une procession magnifique, à laquelle prirent part tous les corps de métiers[2]. Chaque corporation fit les frais d'un char sur lequel des figurants immobiles représentaient les principales scènes de la vie de Jésus-Christ. Aux cuveliers était échue l'Annonciation, aux dessaleurs de poisson la Dispute au Temple, aux porteurs de sacs le Dernier repas de Jésus. Un rayon d'en haut semblait tomber, ce jour-là, sur les plus humbles métiers. — Or, sur chaque échafaudage, on pouvait voir, non seulement une scène de la vie de Jésus-Christ, mais encore « deux figures ». Quelles étaient ces figures ? Le document ne le dit pas, mais il n'est pas difficile de le deviner. C'étaient les deux scènes de l'Ancien Testament qui, dans la *Bible des pauvres*, accompagnent chaque scène du Nouveau. Et ce qui permet de reconnaître sans peine l'original, c'est la disposition des scènes du Nouveau Testament qui commencent à l'Annonciation et se terminent au Jugement dernier. Telle est, précisément, comme on l'a vu, l'économie de la *Bible des pauvres*.

Ces exemples peuvent suffire à établir ce que nous voulions démontrer. Il paraîtra désormais évident que presque toutes les œuvres symboliques du XVe et du XVIe siècle dérivent de la *Bible des pauvres* ou du *Speculum humanæ Salvationis*[3]. C'est la preuve que les artistes et même les hommes d'église (qui demandaient les œuvres d'art aux artistes) n'entretenaient plus de commerce suivi avec les Pères ou avec les grands docteurs du moyen âge. On avait adopté une fois pour toutes d'indigents manuels, pour n'avoir pas la peine de remonter aux sources. Malgré les apparences contraires, il est clair que la vie se retire petit à petit des anciens symboles.

Toutes ces œuvres figuratives seraient donc extrêmement froides, si elles n'avaient été vivifiées par la charmante imagination des artistes et

1. Il est probable que ces *Heures* à leur tour fournirent plus d'une fois aux artistes les scènes de l'Ancien Testament qu'ils opposaient aux scènes du Nouveau.

2. *Annales archéologiques*, t. VIII, p. 272 et suiv.

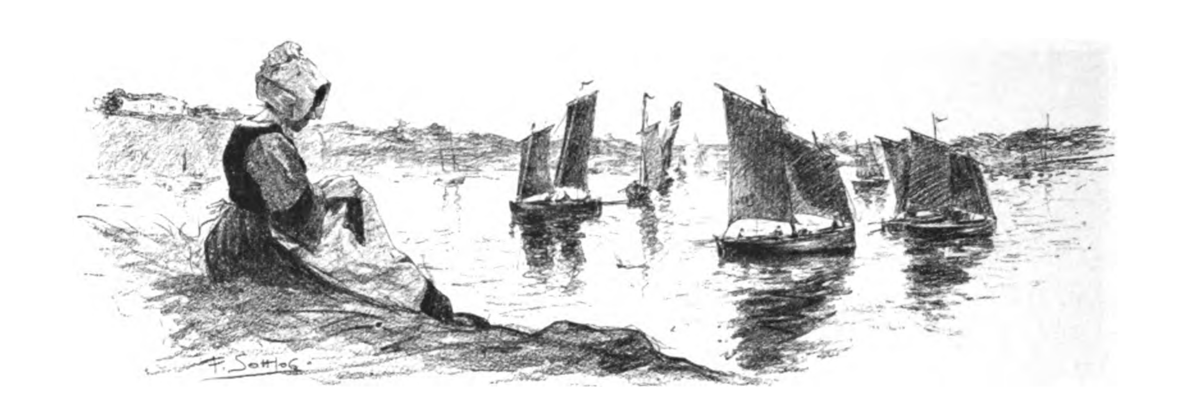
3. Si l'on compare le *Buisson ardent* de Nicolas Froment à la planche de la *Bible des pauvres* consacrée au même sujet, on reconnaîtra sans peine que le peintre avait la gravure sous les yeux. Même geste de Moïse, même arbre en forme de nid. Il n'y a qu'une différence : Froment a remplacé Dieu par la Vierge.

leur amour de la nature. Assez indifférents sans doute à la pensée, ils s'intéressaient au costume, au décor. Qu'importe que les tapisseries de la Chaise-Dieu aient été ordonnées d'après la *Bible des pauvres*, elles n'en sont pas moins des chefs-d'œuvre. Il faut les voir, ces délicates merveilles, suspendues dans le chœur de la grande église nue et farouche de Clément VI. Leurs couleurs pâlies s'harmonisent avec la couleur de la pierre et avec ces touches légères que le temps et les hivers ont posées sur les voûtes et sur les piliers. De près, on est séduit par mille gracieux détails. C'est le magnifique manteau du Christ qui vole au vent et montre sa doublure semée d'étoiles. C'est la robe de brocart de la Madeleine. Partout s'épanouissent des fleurs : œillets, campanules, muguets. Des oiseaux chantent dans des arbres fleuris, des lapins mettent la tête hors de leur terrier, un paon fait la roue devant le Christ ressuscité. C'est un printemps éternel. Et l'on est si occupé à jouir de toutes ces choses charmantes, qu'on oublie les symboles et qu'on ne songe pas à remarquer que les trois guerriers, à la barbe tressée, au casque tartare, qui présentent dans des flacons ciselés l'eau de Bethléem à David, sont là pour figurer l'Adoration des Mages.

ÉMILE MALE

(A suivre.)





LES GRAVEURS DU XXe SIÈCLE

GOTTLOB



M. H. Roujon philosophait, l'autre jour, sur les œuvres sérieuses des caricaturistes : aux drôleries de Charlet, aux fantaisies de Gavarni, aux rosseries de Charlet et d'Abel Faivre, aux ironies de Caran d'Ache, il opposait des portraits, des paysages, des scènes de mœurs, signés des mêmes noms, mais exécutés dans un tout autre sentiment, avec une toute autre facture, et il montrait ainsi comment les humoristes se retiennent quelquefois de rire pour regarder la vie avec des yeux candides.

Gottlob est ainsi. — Il a 32 ans; il expose aux Salons depuis 1891; il a obtenu une mention honorable en 1893, une médaille d'argent à l'Exposition universelle de 1900; il a été acheté deux fois par la Ville. Mais tout cela, c'est le côté sérieux du caricaturiste, et c'est naturellement celui qu'on connaît le moins. Le Gottlob humoriste qui sème ses fantaisies, depuis 1897, dans les meilleurs de nos illustrés, — *le Rire*, *le Sourire*, *le Journal amusant*, etc., — a fait du tort au Gottlob grave, au Gottlob auteur de la lithographie que la *Revue* publie aujourd'hui.

R. G.

PAIMPOLAISE

Lithographie originale de M. GOTTLOB

LE MUSÉE CARNAVALET

(TROISIÈME ARTICLE[1])

I



Au sortir des galeries du rez-de-chaussée, où le passé semble dormir entre les vestiges romains et les pierres tombales, l'escalier tout blanc de Mansart monte entre les moulages de Jean Goujon, et s'ouvre sur la vie moderne, sur ces deux derniers siècles de l'ancien régime qui forment la période la plus caractérisée de l'art français, mieux encore que la Renaissance, qui est une expansion européenne. A l'ouest, allant vers l'édifice central, on entre dans les galeries où sont les vues de monuments, et dans le nouveau corps de logis qui s'élève au fond du jardin, on trouve les peintures mêmes de l'hôtel de Nouvion, qui appartint plus tard aux Dangeau. Le buste en cire d'Henri IV préside dans la salle du XVI[e] siècle : c'est un masque funéraire, moulé le 5 mai 1610, par Michel Bourdin. Voilà donc l'effigie véritable, si souvent cherchée, car cet être si individuel eut, comme Alexandre, comme Bonaparte, son type officiel. On le connaît : l'esprit et la finesse y dominent. Toute autre est la cire funèbre : elle révèle la grandeur et l'audace du roi qui, le premier des rois, avant Pierre le Grand, eut la forte notion des vraies valeurs usuelles, la science, l'industrie, le travail.

L'art des appartements est ici dans sa gloire : que ce soient des tapisseries, des boiseries naturelles ou peintes, des sculptures ou des glaces,

1. Voir la *Revue*, t. XI, p. 137 et 263.

les murs sont le cadre de la vie humaine et non des monuments à regarder. Les portraits encastrés dans ces boiseries semblent avoir toujours habité l'hôtel. Sur une table, ce buste de Caffiéri, en terre cuite, est un *personnage inconnu*. Inconnu, mais non pas imprévu ; les vêtements, la chevelure, sont du temps de Boileau, et, plus encore, la figure et la physionomie, un Despréaux plus fin, plus aigu, le regard plus perçant, plus vraiment satirique et ardent. C'est bien là le *feu* que Caffiéri donnait à toutes ses figures, ce *feu* dont les esthéticiens du temps ne manquaient jamais de doter toutes les œuvres où paraissait la vie.



TURGOT LE PÈRE.
Sculpture anonyme du XVIIIe siècle.

Dans une petite galerie, ou plutôt une étroite salle oblongue, à quatre fenêtres, étincelante de glaces et d'or, sont de grands portraits des échevins de Paris, ces magistrats du haut commerce de la ville des arts. Deux surtout, de Largillière, dans un même cadre, caractérisent une époque de la vie municipale, étalée en pompes frivoles et assez peu différente des gloires royales. Ce sont deux têtes riantes à perruques poudrées, des robes de soie rouge, des rabats. A part les gants, qui sont un peu flamands, ce sont bien des Français, des Parisiens de la civilisation. Ces seigneurs du commerce ont les mains ouvertes, dans un geste qui est bien du temps. L'air audacieux et gai du plus jeune, à tête blonde, fait un léger contraste avec l'allure un peu plus grave de l'autre. Un troisième échevin, dans une vitrine, dessin aux trois crayons, est André de Santeuil, tête de pieuse extase, les yeux attendris, levés au ciel, car toute dévotion n'était pas éteinte. Sur la cheminée, entre deux bronzes de Voltaire et de Rousseau,

Turgot le père (1723) prévôt des marchands, figure forte et grave, pas belle, — perruque énorme, robe solennelle, — celui dont Louis XV qualifiait ainsi la famille : « C'est une bonne race ! » Un charmant portrait de Voltaire à trente ans, de Largillière aussi, est au-dessus d'une vitrine où sont toutes sortes de Voltaire, à tous âges et dans tous incidents de sa vie réelle, et dans toutes solennités de sa vie théâtrale, couronnements,



ANTOINE COYPEL. — RÉUNION D'ARTISTES.

triomphes, présages d'immortalité. Dans la vitrine aussi, *Largillière* par lui-même, une sanguine, qui serait le plus minutieux, le plus expressif des dessins, s'il n'en existait pas, dans le même musée, un autre du même genre, *Rigaud*, par lui-même.

L'effet que le XVIIIe siècle cherchait à produire, la vie qu'il pensait vivre, les images et les couleurs dont il voulait s'environner, donnent de l'unité à tous ces tableaux. La *Réunion d'artistes* d'Antoine Coypel (XVIIIe siècle; pas de date plus précise), est une fête corporative. L'un d'eux est

porté en triomphe, des femmes apportent des couronnes de fleurs; une coloration heureuse revêt ces êtres libres et gais, à l'imagination mythologique, dans le joli désordre d'une bacchanale décente.

Une salle entière est affectée aux acteurs, peints dans leurs rôles, dans leurs costumes, qui, on le sait, étaient des approximations et n'en sont que plus caractérisques. Sous verre est une statuette de Houdon, *Mlle Marie-Madeleine Thénard*. C'est « l'Actrice » ! Chargée d'étoffes, de draperies, de franges et de glands, dressée dans l'élan de la tirade et dans l'orgueil d'une personnalité toujours en vue, les traits du visage comme multipliés par le jeu successif de tant de physionomies, ce portrait si réel et si personnel arrive ainsi à l'expression abstraite d'une profession et d'un art.

Voici « le Poète », maintenant, un merveilleux buste de *l'Abbé Delille*, « le Virgile français », par Pajou. C'est la figure spirituelle et fine, laide et gracieuse, et les yeux pétillants de l'homme qu'un demi-siècle admira, sans rien écouter de la critique. « On récite déjà les vers qu'il fait encore... »

On entrait dans l'époque de la plus forte originalité qui ait existé parmi les hommes. D'autres siècles ont eu, à une plus haute puissance, la force, la beauté, la pensée ; mais aucune période n'a développé chez les humains plus d'individualité, plus d'intérêt et de soin à son propre personnage, que l'âge révolutionnaire, qui, pour être apprécié dans son ensemble, doit s'entendre d'au moins quarante années, de la mort de Voltaire et de Rousseau à l'avènement du romantisme. Aussi les portraits sont-ils significatifs, même quand ils sont sans art, — et il y en a d'admirables.

Un trait commun de toutes ces figures, c'est la tête levée. *M. Necker* regardait au plafond ; les autres cherchent au-dessus de la foule l'inspiration de leur pensée ou le déploiement de leur audace. Voici *Mirabeau*, en sculpture, en peinture, en miniature, vêtu généralement de rouge, et lui-même rouge d'éclat sanguin, de grandiose colère. Un petit tableau compliqué, encombré d'accessoires, le représente assis dans son cabinet de travail. Il est bleu clair cette fois ; de la main droite, il presse despotiquement un grand portefeuille d'homme d'État. La gauche baissée tient un manuscrit, d'une lourde écriture (on sait qu'il se plaignait de lire difficilement à la tribune les petits caractères tracés par une jeune fille, la fille d'un des rédacteurs qui lui habillaient ses idées). Homme de son temps, il

croyait agir par le livre ; les événements qui pressèrent ont dégagé sa forme innée : on ne le voit plus que dans la suprême explosion oratoire. Un médaillon d'Angélique Briceau, gravé en couleurs, le représente en habit rouge, en gilet rayé blanc et rouge ; il prononce la fameuse phrase : « Allez dire à ceux qui vous ont envoyé..... ». Mirabeau, dans ces portraits, est toujours conforme à son type traditionnel. Il en est ainsi de Lafayette, éclatant, aimable et naïf ; de Bailly, long, mince et triste, et resté, sous la Révolution, le bon Sylvain des *Lettres sur l'Atlantide :* le voici, la main gênée tenant dévotement sur la poitrine un rouleau de papier. Ce siècle croyait aux discours.



MIRABEAU DANS SON CABINET DE TRAVAIL.
Peinture anonyme du XVIIIe siècle.

Deux portraits de Robespierre sont d'une singulière finesse ; celui surtout où il porte l'habit rayé, qui fit l'intérim entre l'habit olive du provincial débarqué d'Arras et l'habit bleu flore du thaumaturge de l'Être Suprême, l'Orphée de la France, disait Boissy d'Anglas. Entre les années de gaucherie et les jours de faste, la tenue est correcte, élégante, la physionomie raisonneuse, les yeux profonds et méprisants ; la manière dont la tête se dresse fait penser aux serpents de l'*Énéide*.

Il faut *Marat* pour nous donner une impression de candeur, comme disaient les hommes du temps qui comparaient les deux personnages. Dans ses étranges fourrures de lynx, d'ours ou de panthère, le col nu dans ses cravates lâches, l'air seul de son avis et l'attitude insolente, il ne s'amuse pas, comme Robespierre, aux disputes des hommes, il suit son rêve exterminateur, sans méchanceté contre personne, bien sûr de sa justice, faite des innombrables douleurs qu'il a recueillies ou comprises, et qui se sont accumulées dans le regard de ces yeux de pierre. C'est ainsi qu'il apparaît dans un tableau où il écrit assis, revêtu, sous l'inévitable fourrure, d'un pantalon à raies tricolores, comme un engagé volontaire; et surtout, dans un admirable petit médaillon en noir et blanc, montrant la tête seule, la tête du chef-d'œuvre de David, livide, enveloppée de linges, comme de bandelettes funèbres, et qui pourtant pressent sa prochaine apothéose. Dans une vitrine de la salle de la Bastille est un petit médaillon de *Charlotte Corday*, un dessin de Quéverdo, l'unique, dit la légende manuscrite qui l'accompagne : c'est un profil de Romaine de David, aux cheveux bouclés, au nez fin, aux yeux attentifs. Dans la même vitrine, un portrait de *la Reine à la Conciergerie,* par Prieur, peinture émouvante : un voile noir et un voile blanc sur les cheveux, plus rien des traits si connus, mais une ressemblance parfaite de l'âme, la transparente image de la tristesse, de l'inconsolable séparation. Dans un angle, en sortant de la salle, est *Louis XVI,* dessin par Ducreux, daté du 14 janvier 1793, figure mûrie, ennoblie, *instruite,* on peut dire, et jugeant tout. La bouche a le pli profond d'une hautaine amertume.

Les deux Chénier sont bien imprévus. André, rouge, épais, sanguin, le cheveu rare, l'œil irrité, la lèvre méprisante. Nulle beauté. Peu de beauté dans son frère, comme lui rouge et gros, ardent et dur. Ces deux portraits sont irrécusables, pris dans la lutte. C'est plus tard, évidemment, que Marie-Joseph devint la figure légendaire, angélique, qui est au-dessous, les yeux dans l'empyrée, les cheveux ondés et flottants, partagés au milieu de la tête, et rappelant assez les allégories sentimentales du temps, où figurent la Poésie et la Peinture, la Sculpture et la Musique, chacune avec ses gestes et sa physionomie.

Tout pâlit, tout s'efface, si puissant, si brillant qu'il soit, devant une figure d'art pourtant conventionnel, où l'agrément et la mollesse du XVIII[e] siècle, s'allient aux lignes rigides de la Révolution, c'est *Théroigne de*



École française du XVIII[e] siècle.
Portrait de Théroigne de Méricourt.
Musée Carnavalet.

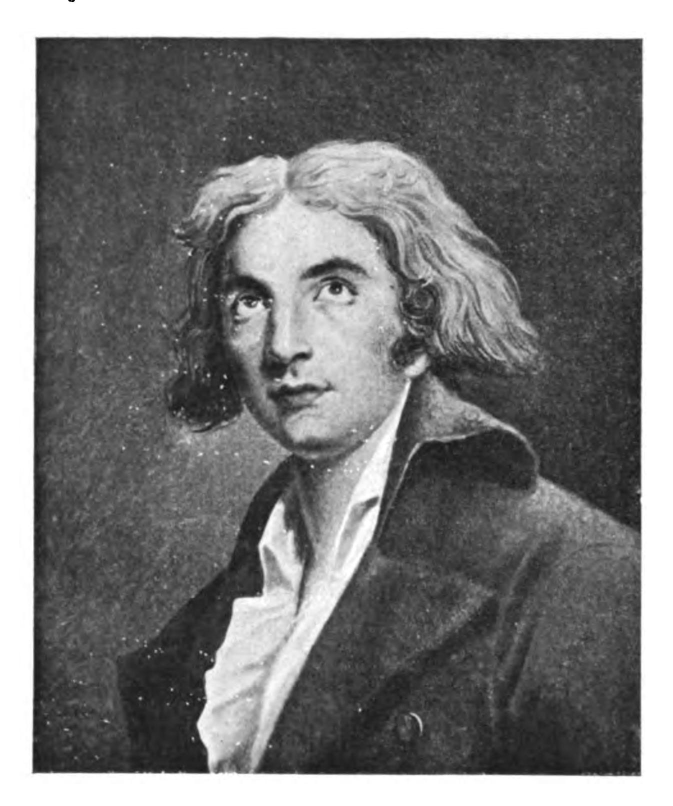
Méricourt, toute en soie et gaze, en robe aurore et blanche, et des fontanges blanches dans ses cheveux blonds. Cette tête déjà grecque, dans son attitude d'ancien régime, semble *la Mélancolie* de Lagrenée qui aurait agi, souffert. Les yeux de pressentiment, si doux encore, effarés, semblent avoir entrevu l'inexorable destin.

II

Ces êtres, les exterminés, les survivants — et de ceux-ci, aucun ne put mener désormais une vie sereine, — retrouveraient ici les multiples aspects de Paris tel qu'ils le connurent; ils reconnaîtraient les pierres de ses monuments. Les peintres de Paris, à toutes les époques, ont aimé à en reproduire les architectures. Autant les Guardi, les Panini, les Canaletti ont aimé Venise et Rome, autant les nôtres, Israël Sylvestre, Chinard et Lallemand, Raguener et Demachy, Debelle et Canella, et, de nos jours, Lansyer, ont pieusement conservé les images de ces édifices qu'ils savaient aussi éphémères que les générations humaines. Des salles entières sont pleines de leurs tableaux. Mais la moitié des monuments ont péri.

La révolution matérielle, la dévastation, déjà en marche sous Louis XVI, trouva pour l'exprimer un artiste de souveraine tristesse, qui unissait la vie mouvante de l'art français à l'austérité linéaire de l'école romaine. C'est le grand Hubert Robert. A ne le voire qu'au Louvre, où il est si noble, on croirait qu'il sut principalement peindre les édifices dans leur gloire accomplie, la ruine, la suprême révélation qui dégage d'un vain amas de pierres leur idée essentielle. Au musée Carnavalet, il apparaît comme le peintre de la mort violente des monuments. A Rome, et dans la Gaule romaine, il avait exprimé la fixité des antiques décombres, l'œuvre du temps. Il eut à Paris, sous les yeux, la furie rapide des hommes, des éléments. En 1781, il peint l'incendie de l'Opéra, rue Saint-Honoré. Tout art poussé arrive au symbole : ici tout l'édifice est représenté par deux arcades qui brûlent ; la scène est dans le ciel, entre des nuages de feu, ronds, lourds, avec toutes les nuances, densités et intensités relatives des rouges et des noirs, resplendissantes et profondes. En 1785, il peint les Thermes de Julien. Tout est dans la voûte, ardente et sombre. Au bas les petits personnages humains, montant les degrés abrupts, s'agitent

dans la découverte du passé, dans une admiration éperdue. En 1786, c'est la démolition des maisons du Pont-Notre-Dame, du Pont-au-Change. Sur ces débris vulgaires, et touchants néanmoins, d'une petite vie populaire si longtemps menée là, dans cet entassement de la vieille capitale, plane la majesté triste de la nature sous un ciel vide et clair; des nuages embrasés se poursuivent dans son bleu très léger. On abat l'église des Feuillants. Le bon peintre Léna en a saisi et rendu fermement quelques restes; la pierre devient semblable à du marbre jaune, mais ces belles architectures sont figées. Quand Hubert Robert les aborde, elles tombent, elles s'écroulent et la chute du monument retentit dans l'imagination des hommes.



Marie-Joseph Chénier.
Peinture anonyme du xviiie siècle.

Un autre artiste, en ces mêmes années, recueillait les débris, les plaçait en lieu sûr, avec la complicité des autorités raisonnables. C'était Alexandre Lenoir, que nos pères n'appelaient jamais que *Lenoir des Monuments français!* Il avait arraché tant d'œuvres, des colonnes, des statues, des autels, des tombeaux, au « vandalisme révolutionnaire », comme on disait! Et de ces œuvres il avait formé, dans le couvent des Petits-Augustins (aujourd'hui l'École des Beaux-Arts) ce musée que la Convention adopta. Il fut aidé, on l'a remarqué, des grands artistes du temps; mais il était jeune, actif, ardent, et il paraissait tout faire à lui seul. Dans un beau portrait, par Mlle Drouillard, *Lenoir,* en chapeau rond sur ses cheveux noirs, des

cheveux d'école romaine, un foulard jaune sur un habit noir, charmante figure présomptueuse, obstinée et enthousiaste, tient, d'une main triomphalement appuyée, tout son avenir dans ce carton, solide comme une stèle antique, et sur lequel est écrit : *Monuments français.*



ROBESPIERRE.
Peinture anonyme du XVIII[e] siècle.

Son musée fut dispersé par la Restauration (1816). On voulait rendre aux églises, aux palais, les œuvres qui en provenaient. Il s'y mêlait quelque ressentiment contre une fondation de l'assemblée révolutionnaire, qui s'était montrée là réparatrice. Mais dans ce musée, nombre d'âmes ardentes ou rêveuses étaient venues s'instruire, — avec une admiration d'autant plus confiante qu'elle était confuse, — d'époques lointaines, encore mal définies. Michelet enfant y errait, prenant le sens du passé[1].

Ainsi s'ouvrait le siècle de l'histoire, le premier qui voulût à la fois évoquer les formes abolies et assujettir à l'unité d'une formule la marche capricieuse des choses humaines. Les révolutions qui suivirent, 1830, 1848, 1870, sont présentes, à l'hôtel Carnavalet, dans leur agitation, dans leur pensée. Moins d'œuvres d'art simples et fortes, mais plus de documents

1. *Histoire de la Révolution*, liv. XII, chap. VII.

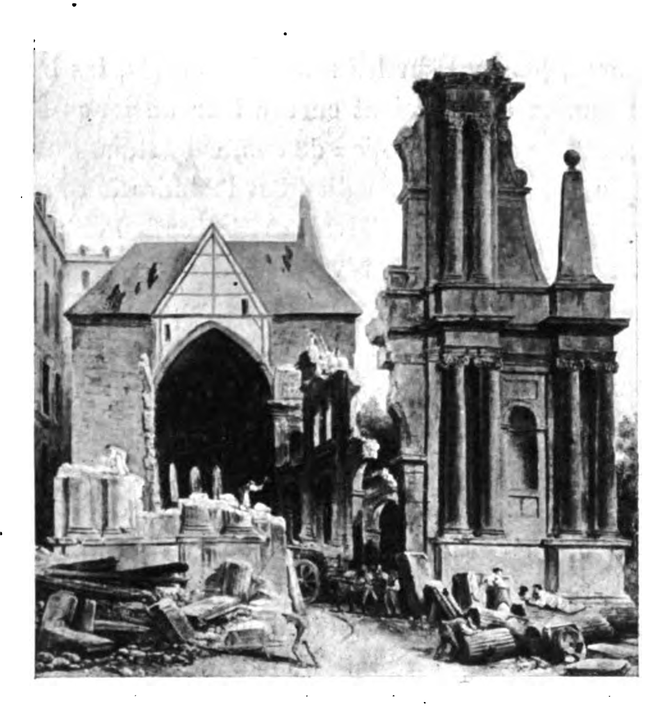
épisodiques. Les portraits, dès l'avènement du romantisme, cherchent plus profondément que le rôle extérieur du personnage, sa définition, son essence, son *moi*, comme disait la philosophie d'alors. Ce charmant portrait assez noir d'*Armand Carrel* ne fait guère pressentir le maniaque d'action publique. Le front bas, plat, très large, un peu enfantin, le regard intérieur, la physionomie douce et studieuse, annonceraient plutôt un disciple de Laromiguière ou de Cousin. Par contre, il se retrouve homme de bataille, dans la statuette voisine, sanglé dans des habits de coupe militaire, campé dans l'attitude du défi. Un buste de *Béranger*, en marbre, de bonhomie noble et de douceur grave, explique la situation, très étonnante pour les générations nouvelles, que deux âges de révolutions firent à ce patriarche, devant qui s'inclinaient des hommes comme Michelet. Son masque funèbre ne diffère pas notablement du marbre solennel ; c'est le masque mortuaire de Sainte-Beuve qu'il faut voir pour comprendre ce que la mort peut laisser sur les traits de cette insaisissable puissance qu'on appelle l'esprit, non l'esprit de mots, ni de traits, ni de gaîté, ni d'amertume, mais de pensée. D'autres contemporains, plus jeunes, se lèvent autour de nous, tels d'une destinée plus tragique, et mêlés à des catastrophes que nous avons vues, subies. Les nombreuses salles déroulent aux yeux l'histoire du siège de Paris. Est-il temps de définir cet art, expression d'une vie si proche, si présente encore ? Les cendres ne sont pas éteintes.

IV

L'ART ÉPISODIQUE ET ANECDOTIQUE. — LA RUE ET LES FÊTES. — INSIGNES. — EMBLÈMES. — ORNEMENTS

Un musée était autrefois un recueil de grandes compositions; les œuvres qui n'avaient pas directement le beau pour objet étaient réservées aux « cabinets des curieux ». Mais plus nous aimons à faire des musées, sachant bien d'ailleurs que le vrai cadre de l'œuvre d'art est sa place primitive, où plane encore l'âme des causes qui l'ont fait naître, plus aussi nous accueillons avec empressement les produits d'un travail moins ambitieux, gravures, estampes, dessins, caricatures, et les meubles, les ustensiles, et les insignes, emblèmes, ornements, costumes, objets de toilette ou de décoration, qui sont les témoins de la vie, et qui parfois sont des chefs-d'œuvre.

L'art et l'histoire ne se séparent plus ; c'est une idée française. Quand la Convention organisa le Louvre, elle eut surtout en vue la représentation des époques de l'humanité. Le musée de l'histoire de Paris est bien dans cette donnée. Attardés dans ses salles, attirés ou repris par un souvenir, nous voyons figurer les acteurs, souvent connus de nous, dans un drame qui n'en est pas encore au dénouement, et un chœur innombrable, le peuple de Paris : sa vie privée, par un privilège des capitales, est l'interprète de l'histoire publique de la France.



HUBERT ROBERT.
DÉMOLITION DE L'ÉGLISE DES FEUILLANTS.

Au premier étage, dans les salles du fond, où le décor intérieur de l'hôtel de Nouvion a été mieux que restitué, transporté, nous voyons les estampes en couleur du XVIe siècle : les *Fêtes triomphales données par la ville de Paris à Alexandre Farnèse pour l'avoir délivrée du siège et du blocus*. C'est Henri IV qui était alors l'ennemi. Le voici maintenant qui vient sur son cheval, la main ouverte, dans le geste traditionnel du pardon royal ; et voici une caricature, ce sont les *Fêtes de la Ligue*. Henri IV a pu voir ces dessins et admirer la stabilité des jugements populaires. On ne peut quitter cette salle sans s'arrêter à de grandes et belles gravures du XVIIIe siècle ; ce sont des almanachs chargés d'allégories, de portraits : de 1706, la *Loterie de Saint-Roch;* de 1707, l'*Inauguration des Invalides ;* les figures des Sciences

et des Arts se détachent au centre, aux angles; les petits personnages des scènes officielles se déroulent dans des compartiments séparés. Même composition dans la *Liste illustrée des marchands et brasseurs de bierre* (1770).

Dans une petite galerie, sont deux vitrines remplies de dessins de premier ordre. C'est le legs Saint-Aubin. L'artiste qui eut le plus pur accent du XVIIIe siècle s'est dessiné lui-même, assis et de dos, debout, écrivant, peignant. Il n'a pas dédaigné de parfaire une aquarelle ainsi intitulée : *Vue du café où l'auteur passe sa soirée* (1777). Quelle illustration du *Neveu de Rameau !* D'autres aquarelles représentent les Tuileries. Les feuillages, les fleurs, pendent sur les remparts fermés, les bastions, les poternes, car les Tuileries conservaient encore leur ancienne structure fortifiée. Une autre est Bagatelle, la « folie » du comte d'Artois. Le geste de l'homme qui montre à la dame le pavillon dit bien l'admiration naïve de l'antique ! Ces quatre temples du Plaisir, Tivoli et Frascati, Paphos et le pavillon de Hanovre, indiquent toute une révolution dans la vie : on se répand dans les lieux publics; ces parcs, ces palais expropriés, en partie détruits, deviennent des îles d'Alcine, où la dissipation affecte, comme toutes les manifestations du temps, le style anoblissant de la rhétorique mythologique.

Tout ceci est bien terrestre, mais voici que l'Air appelle cette génération audacieuse. A nos yeux fatigués de science, et qui savent, sur chaque question, mesurer l'effort possible, la vitrine du ballon n'offre rien que curiosité : *Étoffes, porcelaines, éventails, boites et médailles au ballon (1783-1790). Don Liesville.* Ce fut pour le XVIIIe siècle à son déclin le renouvellement de l'espoir, l'ambition sans limites, les routes du ciel ouvertes. L'instrument merveilleux qui devait donner des ailes à l'humanité marque tous les objets, les tasses, les assiettes, les fioles; le ballon frappe en son milieu un petit portefeuille de maroquin vert, gaufré d'or; le ballon, sur les miniatures, s'envole dans les feuillages, devant une foule palpitante. Michelet a noté cette ivresse : « On eût dit que les hommes avaient perdu le sens, et les femmes s'évanouissaient ».

JACQUES DE BOISJOSLIN

(A suivre.)

L'EXPOSITION JORDAENS A ANVERS



La critique s'est fort peu occupée de Jordaens. Pour la plupart des gens, qu'est-il ? Une doublure de Rubens, mais d'étoffe grossière, avec une note originale de verve et de roture; excellent praticien d'ailleurs, et d'éblouissante faconde. Fromentin l'expédie en une demi-page, Taine l'exécute en quatre lignes. Il commence toutefois, en Flandre, à profiter du curieux esprit de particularisme qui anime les populations de langue flamande, le parti *flamingant*. On s'avise que, de tous les maîtres du pays, Jordaens est le plus ingénu, le plus étroitement local et autochtone. Il n'a jamais vu l'Italie. Nul n'a conservé plus intacts l'accent et le goût de terroir. On lui sait gré de ses habitudes casanières, d'être demeuré toute sa vie un Anversois de la rue Haute, d'avoir illustré ses tableaux de dictons en flamand inscrits dans des cartouches. Mais surtout si la Flandre est le ventre de l'Europe, le lieu du monde où l'homme sacrifie le plus largement à la gloutonnerie, et où il lui faut par jour quatre repas à engloutir, on rend hommage au maître de n'avoir pas rougi de l'estomac national, et d'avoir osé, au milieu des noblesses classiques, faire de son œuvre le poème cynique et hurlant de la gueule. Quels aïeux que ses Gargamelles et ses Grandgousiers insatiables, construits exclusivement pour boire, jouer des badigoinces, se crever de victuailles, et qui

engouffreraient d'un coup le prodigieux étalage de marée et de venaison d'un tableau de Snyders ! Voilà ce qui fait de Jordaens le peintre national, et pourquoi, au milieu des fêtes et des cortèges par lesquels la Belgique solennise son anniversaire, Anvers arbore pour drapeau cette œuvre assez compromettante et l'honore d'une exposition.

La vie de Jordaens est connue. Elle est toute unie. Il naît en 1593, seize ans après Rubens, six ans plus tôt que Van Dyck, dix-sept avant Teniers : on voit, d'une génération à l'autre, diminuer la vie. Il appartient à la seconde, qui conserve toute la fougue et la vigueur de la première, moins la puissance d'inventer, et qui entre en ligne à midi, lorsque la bataille est gagnée et qu'il ne reste plus qu'à profiter de la victoire. Par la naissance, l'éducation, les habitudes d'esprit, il est peuple et il reste peuple. Faut-il, d'ailleurs, suivre la légende et croire qu'il ressemble à son œuvre ? Est-il l'artiste débraillé, truand, de goûts canailles qu'on supposerait d'après elle ? Nullement. Ce grand Flamand sait le français, un français un peu archaïque, tel qu'on peut l'apprendre en province. Son portrait, au Prado, nous le montre en famille, dans un beau jardin décoré du groupe en marbre d'un Amour chevauchant un dauphin : c'est un grand garçon de belle mine, de vingt-huit à trente ans, l'air admirablement jeune, les joues grasses, le regard calme, cheveux courts, moustache Louis XIII, la tête joliment posée sur sa fraise, debout, en cape noire, dans une attitude crâne et un peu fanfaronne, une guitare à la main gauche. Il y a là plus qu'un soupçon d'affectation cavalière et de dandysme. Pas l'ombre de déboutonnage et de laisser-aller; le fond est solidement bourgeois.

Pas de vie plus rangée, plus réglée, plus bornée, que celle de ce peintre d'orgies. Son horizon, son idéal, ne dépassent pas un jour celui d'un artisan. Jamais l'art ne fut pris plus simplement pour un métier. A quatorze ans, il entre dans l'atelier, non le plus élégant, mais le mieux « posé » de la ville. Il y reste huit ans, et finit, comme dans les romans, par épouser la fille du patron. Tout le monde connaît cette rousse charnue et magnifique, la belle Catherine, qu'il a peinte cent fois, en mari amoureux, sous toutes les faces et tous les costumes, sans aller toutefois, dans l'indiscrétion voluptueuse et la confidence d'alcôve, jusqu'aux intimités



JACOB JORDAENS. — L'ARTISTE ET SA FAMILLE.
Musée du Prado.

plus qu'osées de Rubens. Ici encore une pudeur, une retenue bourgeois l'arrêtent. Ce mariage est la seule fantaisie de Jordaens. Il prend fort au sérieux ses devoirs de famille, et commence par leur sacrifier le voyage d'Italie. Il faut penser au positif. Il se fait inscrire à la guilde comme peintre à la détrempe, afin d'avoir le gagne-pain des cartons de tapisserie, art inférieur, industriel. Peu à peu, il s'élévera à la grande peinture. Il aura un atelier, une clientèle, des élèves. De sa correction en affaires, de sa probité, de sa parfaite conscience, ses traités font foi. Avec cela, peu exigeant (1.800 livres pour le tableau de Dixmude, un de ses chefs-d'œuvre, en 1644), comptant pour faire ses frais sur le nombre des commandes. Par degrés, on le voit s'arrondir, s'agrandir, acheter d'abord la maison qu'il habite, puis les maisons voisines, et enfin, en 1640, pour ses vingt-cinq ans de ménage, faire abattre son vieux logis et le remplacer par un hôtel. La cour subsiste presque intacte — une cour d'hôtel du Marais.

Il allait vivre là près de quarante ans encore, entre son beau-père, sa femme qu'il perdit en 1659, ses enfants, ses charmantes nièces. Vie honorable, riche, féconde, entourée du respect, de la considération de tous. Depuis la mort de Rubens, Jordaens est le maître incontesté, *the prime-painter,* dit Gerbier, le peintre diplomate, dans une lettre écrite trois jours après cette mort. Mais de Rubens à lui, quelle différence ! La royauté artistique s'embourgeoise, se découronne. La femme du *prime-painter*, sur le pas de son bel hôtel, a des querelles de poissarde avec sa voisine, la femme de l'orfèvre. La police intervient à temps. Autre incident : Jordaens est condamné pour publication de libelle. On a vu là quelque mystère ; ce n'est qu'un dernier trait de caractère bourgeois. Devenu important, influent, il se mêle de politique, s'affilie à une société secrète, affecte des opinions avancées ; il est chauvin et orangiste ; il se fait protestant, lui et toute sa famille. Ses affaires n'en vont que mieux : il travaille pour la Hollande, les pays réformés, sans cesser d'ailleurs de pourvoir les églises et couvents de la ville et des environs. Son *Portrait de famille*, conservé à l'Ermitage, nous le fait connaître dans cette seconde partie de sa vie, vieilli, las, un peu ravagé, les yeux creux et les joues pendantes sur le petit col puritain à bords en plat à barbe, le front coiffé d'une calotte noire, le poil gris et inculte, les épaules légèrement voûtées, tenant d'un air morose son verre à moitié vide. Il mourut d'une épidémie fréquente

en automne à Anvers, presque sans agonie, à quatre-vingt-cinq ans, la même nuit que sa fille Élisabeth, le 18 octobre 1678.

Dans cette longue vie très féconde, rien n'est plus rare que les dates. La difficulté commence dès l'origine et la préface même de l'œuvre. Tous les témoignages s'accordent à faire de Jordaens l'élève de van Noort, celui des maîtres de Rubens à qui l'on fait honneur de ce qu'il conserva de flamingisme indélébile. Ce van Noort, dit la tradition, était un ivrogne, un coureur de filles, de mœurs populacières, de jargon cru, célèbre sur le quai d'Anvers, mais en qui le ciel avait mis l'audace de peindre et l'âme de la race. C'est une fable forgée pour les besoins de la cause. Quant à son œuvre, on n'en sait rien. On lui attribuait sans preuves une toile célèbre de l'église Saint-Jacques, *le Denier de Saint-Pierre*, qui devenait ainsi une page capitale de la peinture flamande, en ce qu'elle a d'original et de franchement indigène. D'autres mettent aujourd'hui sous ce tableau le nom de Jordaens. Mais est-il bien de lui ? Placé à l'Exposition, au milieu de morceaux certains, il reste isolé, étranger. Consentons à tout ignorer, jusqu'à l'heure où un document nous tirera d'embarras.

A l'égard de l'Italie, Jordaens est-il un réfractaire ? On l'a souvent félicité de la bonne fortune qui l'a préservé du voyage : pour lui, dit-on, il s'en plaignait. En fait, on ne voit guère ce qu'il y eût appris. Sans quitter Anvers, il était tout pénétré de romanisme. Il en professe le dogme essentiel, l'amour du nu. Qui sait si van Noort n'était pas aussi romain que Vœnius ? Tout porte à le croire, ne fût-ce que l'absence d'ouvrages répondant au signalement que la légende prête aux siens. Le langage pittoresque était d'ailleurs, depuis un siècle, si imprégné d'italianismes, l'atmosphère artistique était si perméable, le public si cosmopolite, les peintres si familiers avec les modèles étrangers, qu'il était impossible d'échapper à la contagion qui soufflait du Midi. Enfin, quand ce vaste courant n'aurait pas existé, quand Jordaens n'eût pas respiré un air à demi international, il aurait suffi, pour lui révéler d'un seul coup tout ce que le style flamand était capable d'accueillir et de charrier de formules italiennes, de ce que Rubens, de retour de ses années d'études, en rapportait dans son bagage.

Ici est le point délicat, le point vivant et décisif de toute étude sur l'un des contemporains de Rubens. Jordaens est-il son élève ? Non. Son

collaborateur? Parfois. A-t-il été, enfin, son imitateur ? Songez que la *Mise en Croix* d'Anvers est de 1610, que le plus ancien des tableaux conservés de Jordaens, le *Calvaire* de l'église Saint-Paul, est de 1617, qu'il a dix-huit ans quand Rubens, âgé de trente-quatre, résume en deux chefs-d'œuvre subitement illustres ses études et ses audaces, ses admirations et ses initiatives, et publie le glorieux manifeste de son art : et dites si Jordaens n'eût pas été tout autre sans de pareils exemples.



J. JORDAENS. — LE CONCERT.
Musée d'Anvers.

Je ne parle pas seulement d'emprunts évidents et directs, comme ce *Calvaire* lui-même, qui répète l'original du Louvre, le *Méléagre* qui copie le tableau de Cassel ; ce sont des morceaux de jeunesse, où l'artiste n'a pas su cacher des enthousiasmes trop vifs. Je ne parle même pas des œuvres de sa maturité, où l'on devine l'empire d'une image obsédante, soit aux efforts du peintre pour s'en débarrasser, soit qu'il accepte le combat et s'efforce de rivaliser. Mais ce qui est plus clair encore, quoique moins aisé à définir, c'est un air de famille, une parenté de langage, un même goût des formes redondantes, des corps amples, des muscles ronflants, des carrures épaisses, des draperies turbulentes et emphatiques. C'est un goût qu'ils

tiennent de race. Il n'est rien chez Rubens de plus national que ce magnifique langage dont il a fixé l'expression. Après lui, il était impossible d'en pratiquer un autre. Aucun ne convient mieux aux exigences de l'œil chez les artistes flamands, plus encore aux nécessités de leur manière de peindre. Teniers même, en petit, s'y conforme. Ce qui ne veut pas dire imitation formelle, mais ne doit pas faire oublier la distinction nécessaire entre l'homme de génie qui crée une langue et ceux qui, venant après lui, se contentent de la parler.

La véritable originalité de Jordaens consiste en ses dons de peintre, en sa façon d'exécuter, beaucoup plus qu'en celle de voir ou d'inventer. Il n'y a rien chez lui de plus vivant que la couleur. Pour qui serait curieux de faire l'histoire de son œuvre, elle suffirait, en l'absence de dates et de textes, à nous renseigner sur les phases successives de son talent et à distinguer les époques. Comparée à celle de Rubens, sa matière, au début, est plus dense, moins fluide, plus gluante : plus cossue sans être plus riche, surtout moins spiritualisée. La main d'œuvre est plus insistante et plus crue. Les corps se dessinent âprement par masses déterminées par des contours abrupts, où la sensation des formes se dissout pourtant dans l'excessive ardeur des timbres. Cette couleur, surtout dans les tableaux de jeunesse, manque à la fois d'enveloppe et de dessous, mais elle brûle. Il y a telles rougeurs dans la vareuse du *Paysan* de M. Cels, dans le manteau du centurion de *Sainte Apolline* (1628), dans le tapis qui drape la balustrade du *Saint Martin* (1630), dont le regard soutient à peine l'invraisemblable incandescence. Dans le tableau de M. Cels, le flamboiement local est tel que tout s'irrite, s'allume, répercute des lueurs fauves. Mais le coup frappé est trop brusque, la toile ne retentit plus, ne vibre plus, elle se disloque et chancelle. La poursuite du ton exalté finit par détruire le tableau. Il ne reste que des lambeaux éclatants, des sensations hagardes, des haillons colorés cousus ensemble avec de grands vides, des explosions exaspérées suivies d'inexplicables silences.

De composition, d'équilibre, n'en cherchez pas. Il ne s'agit pas de pensée, de conception, mais d'un tempérament qui s'exprime par éruptions. Il existe cependant une évolution dans cet œuvre. Au début, l'artiste procède par entassements de corps, qui s'étouffent à l'étroit dans leur cadre, comme dans l'admirable *Fécondité* de Bruxelles, le *Méléagre*, *l'Adoration*



J. JORDAENS. — SAINT MARTIN GUÉRISSANT UN POSSÉDÉ.

Musée de Bruxelles.

des Bergers de Stockholm (1618), *les Évangélistes* du Louvre. Peu à peu, les ensembles s'éclaircissent et se parsèment, l'artiste laisse passer un peu d'air. Il lui arrive de déployer autour de *Mercure et Argus* un vaste et profond paysage. En même temps, sa palette s'amincit, se décharge, perd sa consistance terreuse et, avec une économie de pâtes, donne des effets nacrés, ambrés, dorés, qui sont un charme. Jordaens arrive ainsi, par un détour bien personnel, aux élégances de Rubens. *Le Denier de Saint-Pierre*, du musée d'Amsterdam, la belle *Allégorie*, du musée de Dublin, le *Bacchus*, de M. Max Rooses, tout fouetté d'argent et de lait, sont des morceaux parfaits de l'excellente manière du peintre.

Mais le trait le plus singulier de son art, ce qu'il a introduit de plus neuf dans la peinture flamande, sans réussir complètement à l'y acclimater, c'est la recherche du clair-obscur. Dès ses premiers tableaux, il use de la lumière comme procédé de dessin : lumière fort arbitraire d'ailleurs, caravagesque, brutale plutôt qu'intelligente, presque dépourvue de nuances et ne connaissant guère que les deux extrêmes de la gamme des clartés et des ombres. Ses voyages en Hollande, à partir de 1632, l'initièrent aux découvertes subtiles des *luminaristes* du pays. Il eut le mérite de comprendre la valeur de cette poétique, sa prodigieuse souplesse, le nombre infini de locutions ingénieuses dont elle enrichissait la grammaire des peintres. Il ne l'adopta pas d'ailleurs d'une manière exclusive et, jusqu'à la fin de sa vie, continua d'employer, pour les grandes œuvres décoratives, la méthode claire et somptueuse de l'école d'Anvers. Le *Jésus au milieu des docteurs*, du musée de Mayence, cet étonnant morceau de septuagénaire, la plus forte conception qui soit sortie de son cerveau, quoique plus théâtrale encore que dramatique, est traité, comme les *Mages* de Dixmude, qui sont de vingt ans antérieurs, sans le moindre souci de clair-obscur. Mais il a remarqué et peint, dans son beau *Saint Yves* de Bruxelles, l'effet d'un rayon de soleil glissant obliquement dans l'obscurité d'une chapelle, à travers une fenêtre à vitres lenticulaires, dont le réseau de plomb se décalque sur le mur opposé en toile d'araignée d'ombres. Il a été séduit par le contraste romantique d'un double éclairage nocturne, une chambre baignée par un clair de lune bleuâtre, où deux personnages, protégeant de la main la flamme rousse d'une chandelle, entrent à pas de loup et assistent à l'apparition d'une femme dans un *Rêve* de leur fils endormi.

Ce tableau, plus qu'étrange dans l'œuvre de Jordaens, vaut-il un Van Ostade ? Et les *Banquets* eux-mêmes, pour la perfection de l'atmosphère et de l'enveloppe, égalent-ils les scènes de cabaret de Brouwer et de Teniers ? Le peintre a-t-il su, dans *la Cène* d'Anvers, appliquer le langage de *la Leçon d'anatomie* et donner une formule nouvelle à la grande peinture en Flandre ? Ses plus heureux ouvrages ne sont-ils pas ceux qu'il avait conçus avant cette tentative, ou ceux qu'il a exécutés ensuite en dehors d'elle ?



J. JORDAENS. — MÉLÉAGRE ET ATALANTE.
Musée du Prado.

Cette recherche, en effet, ne résulte pas chez lui d'une nécessité du regard ou de l'esprit. Ce n'est qu'un procédé qu'il emploie ou écarte à son choix, sans âme et par suite sans valeur. D'ailleurs, en vieillissant, ce voile qu'il s'était imposé ne se soulève plus. Une sorte de taie s'étend sur cette prunelle. A partir du *Jugement* du Louvre (1653) ou du *Saint Charles Borromée* des Augustins d'Anvers (1655), on est en pleine décadence. Ses dernières œuvres, hormis la prodigieuse exception de Mayence (1663), sont lamentables. Tout se décompose. La rétine devient inerte, les teintes se plombent ; les formes s'enterrent. De grands tableaux bitumineux, des corps



J. Jordaens pinx. Héliog. Braun, Clément & Cie

LA FÉCONDITÉ

Musée de Bruxelles

Revue de l'Art ancien et moderne Imp. G. Petit

livides, sans modelé, un dessin qui est le néant, une couleur morte : et parfois, au milieu de ces ruines d'une organisation naguère admirable, une note — une robe, un manteau — qui n'est plus de la peinture, rien qu'un enduit, une tache, dernier tressaillement d'un œil plus qu'à demi éteint.

A la prendre dans ses belles années, quelle est, comparée à Rubens, la signification de l'œuvre de Jordaens ? Sa gloire ne lui fait-elle pas tort en ne consacrant que le peintre de proverbes, de fabliaux et de ripailles, au détriment du peintre religieux et du peintre d'histoire ? Sans doute, toute émotion, toute grande idée est absente de ses tableaux d'autel ; les scènes de l'Évangile ne sont à ses yeux que des motifs de peindre, des sujets pittoresques : il n'en est que plus libre d'y exercer à l'aise, sur des thèmes traditionnels, ses splendides facultés de peintre. Ses *Banquets*, au contraire, font-ils de lui un grand lyrique ? Cet invariable carnaval de goinfres attablés : Catherine, le vieux Van Noort avec sa couronne de roi d'Yvetot sur sa trogne en façon de poire, les enfants, les nièces, un grand escogriffe qui ricane, un drôle qui caresse une gorge, un autre en train de cuver son vin dans l'angle à gauche, par là-dessus un loustic agitant une marotte de fol, tout ce cercle de gloutons qui crieraient et trépigneraient, si on pouvait les entendre, célèbrent-ils, comme on l'a dit, l'*Ode à la joie* de la peinture moderne ? Si Beethoven a vraiment dans les veines du sang d'Anvers, sa grandeur n'est-elle pas d'avoir donné à l'animalité flamande une expression plus haute et, de cette muse grossière, d'avoir fait une immortelle ?

Mais il y a plus, et le vrai Jordaens est ailleurs. Sans doute, il a aimé les hommes et les femmes de sa race, les cuirs hâlés, tannés, ridés par tous les embruns de la mer, les cous injectés, les cheveux incultes, les barbes mal peignées, les modèles qu'il rencontrait sur le port ; et il a aimé les beautés grasses, les gorges riches, les souples nuques, toutes les rondeurs plantureuses des blondes de son pays, avec leur peau veloutée, transparente, laiteuse, leurs yeux escarbillards, leurs joues saines reposant sur un soupçon de goître, l'éclat de ces chairs bien portantes, facilement excitables, qu'un rien empourpre, rend palpitantes et légèrement humides. Tout cela lui est commun avec les peintres de son milieu et de son temps. Un trait lui est particulier. C'est une prédilection pour les corps

tuméfiés et les bouffissures adipeuses, une joie de reproduire les vieillesses repoussantes et lubriques. On peut suivre le progrès de cette conception d'une version à l'autre du *Satyre*. D'abord jeune, léger, gouailleur dans le beau tableau de Munich, il devient enfin un Silène bedonnant, décrépit, blet, crapuleux, d'une turpitude de formes, d'une ignominie écœurantes. Ses muscles énervés flottent dans sa peau avachie. Ses yeux se noient de larmes avinées, sa bouche flétrie s'entoure de poils rares et grisonnants. Le paysan qui lui fait face n'est qu'un crétin gras et risible. Si Jordaens pouvait être soupçonné de quelque philosophie, on pourrait voir dans cette complaisance hideuse une satire cruelle et mélancolique de ces joies de la chair qu'il a tant célébrées, une colère contre cette argile humaine qui meurt un peu de jour en jour et qui survit à sa beauté.

Cette haine impitoyable et acharnée de la laideur qu'on retrouve dans les caricatures de Vinci, de Puvis, est le signe infaillible de l'exclusive passion du beau. Jordaens est peut-être en effet, de tous les artistes du Nord, celui qui s'est formé, de la beauté plastique, l'image la plus ravissante ; chose curieuse, ce qui est le plus voisin du paganisme d'un Corrège, de la volupté d'un Titien, ce sont telles nymphes de Jordaens. Sa *Sainte Catherine* du Prado est si majestueusement belle qu'on hésite sur la signature. Il n'y a rien de comparable, en deçà des Alpes, pour la splendeur des formes, la puissance sculpturale des corps, l'impression d'idylle ardente, à la *Fécondité*, malgré l'encombrement, ou à la *Syrinx* de Bruxelles. On ferait des tableaux de Jordaens un choix de morceaux, une anthologie de figures et de têtes qui donnerait l'idée du plus fort styliste de l'école. Les expressions sont vagues, générales, presque mystérieuses ; le sentiment élémentaire et grave, la sourde pulsation du sang suffit à les remplir et à les animer ; la bestialité même de certains faunes camus, un profil de petite fille étonnée, qui écoute un murmure au milieu des roseaux, font de Jordaens un des poètes les plus rares et certainement les plus inattendus de la beauté sensuelle.

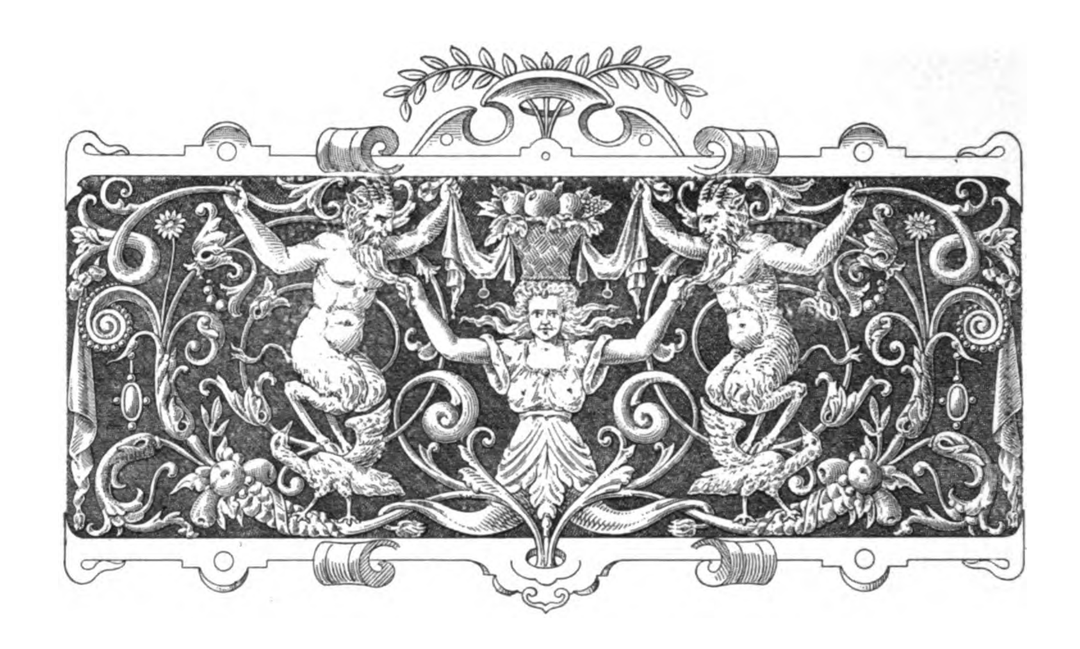
D'admirables morceaux, soit de couleurs, soit de dessin, parfois des deux ensemble ; des sensations incomparables, mais sans ordre, sans frein, sans règle ; peu d'invention, pensée nulle, point d'observation ni de pénétration, ce qui fait des portraits de Jordaens ses ouvrages les plus médiocres ; une force superbe qui s'est très mal connue et dépensée sans

direction ; des tentatives intéressantes de clair-obscur, sans succès décisif ; un génie très irréfléchi, qui aurait pu devenir créateur et n'en a pas pris la peine, s'est souvent contenté de formules toutes faites, et, avec les dons les plus rares, n'a pas produit une œuvre complète ; en somme, un grand tempérament plutôt qu'un grand artiste : voilà Jordaens.

National, il l'est en ce sens qu'il n'a jamais cherché à élargir son horizon, à voir plus loin, à monter plus haut ; tout ce qu'une éducation consommée, une vaste culture, peuvent ajouter au talent, sans effacer pourtant ses caractères originaux, cette œuvre en donne la mesure par les qualités qu'elle possède comme par celles qui lui manquent. Aucune ne fait mieux comprendre, à côté de celle d'un grand homme, la nature de la poésie. Ainsi, vers le même temps, vivaient en Angleterre une foule de dramaturges usant de recettes communes, d'un langage commun, presque tous puissamment doués, et dont l'action sur le public était certainement égale à celle de Shakespeare ; mais Shakespeare était seul l'homme aux dix mille âmes. C'est en lisant Marlowe, Beaumont, Fletcher, qu'on mesure sa grandeur. De même toute étude sur Jordaens doit s'achever par un hymne à Rubens.

LOUIS GILLET





CORRESPONDANCE

LA CRISE DE L'ORFÈVRERIE — UN CONCOURS A ORGANISER[1]



Il n'est pas contestable pour tout homme de métier un peu observateur, aussi bien que pour tout amateur averti, que l'orfèvrerie, à l'heure actuelle, comme d'ailleurs l'art décoratif presque tout entier, traverse au point de vue artistique une crise redoutable. Non que nous n'ayons pas aujourd'hui parmi nos orfèvres des hommes du premier mérite! Depuis vingt ans, quelques-uns d'entre eux parmi nos anciens ont dépensé dans la pratique de leur art l'imagination la plus souple et le goût le plus sûr; mais les conditions dans lesquelles ils ont dû développer et exercer ces qualités leur étaient déjà défavorables et certainement elles le seront encore bien davantage à leurs successeurs. N'y a-t-il qu'à pousser un cri d'alarme et ne peut-on, en signalant cette défaillance, passagère sans doute, essayer d'y porter remède? Nous voudrions le tenter, non que nous prétendions avoir pour cela une compétence particulière, mais pour obéir à notre culte passionné de cet art si étroitement lié à toute notre histoire.

Cette crise, on en peut établir facilement le diagnostic, en analysant le régime

1. La *Revue* ne peut que s'associer aux observations présentées par M. Robert Linzeler, avec toute l'autorité que lui assurent et sa situation et son goût des choses de l'art. L'idée d'un concours spécial à organiser nous paraît excellente de tous points; la réalisation sera, d'ailleurs, rendue facile par la généreuse initiative de notre correspondant qui, non content de mettre à notre disposition la somme nécessaire pour constituer des prix importants, s'engage même à exécuter le projet primé par le jury.

Nous nous bornons, pour aujourd'hui, à annoncer l'ouverture du concours, dont nous publierons ultérieurement le programme détaillé. — *N. D. L. R.*

économique et social sous lequel, à plusieurs reprises, l'orfèvrerie atteignit en France à la perfection et en lui comparant ce que l'on ne craindrait pas d'appeler l'anarchie actuelle ; nous verrons ensuite si nous ne pourrions pas, de la tradition renouée, adapter les règles à nos mœurs contemporaines, qu'on ne saurait avoir la prétention de modifier.

Prenons successivement, dans les monastères du XIIe siècle, un moine orfèvre; puis un artiste de la Renaissance, enfin un des heureux possesseurs des ateliers du Louvre ou des Gobelins, et voyons comment ils travaillaient.

A l'abri de toute inquiétude, en plein épanouissement de la foi, le moine qui n'a aucun souci matériel, vit dans son rêve spirituel, dans l'atmosphère calme, régulière et définie de son couvent. Il n'est préoccupé que de son Dieu et de son art, n'exerçant l'un que pour glorifier l'autre. Les règles étroites qui distribuent sa vie ne font que l'aider. C'est à des heures toujours les mêmes qu'il commence et finit son travail, sans que rien au monde vienne l'en distraire. Il peut pendant plusieurs heures de suite tenir sa pensée fixée sur le même objet. Cette règle même du silence, qui, à certains moments, lui paraît si pesante, doit souvent empêcher ses compagnons de troubler l'image qui peu à peu se dessine en lui, la forme qu'il poursuit, le décor qu'il complète ou l'outil qu'il veut inventer.

A côté de lui, capables de l'aider de leurs conseils, de l'animer de leur exemple, de renouveler son imagination, de redresser son goût et de réchauffer sa foi, d'autres moines, soumis aux mêmes règles et soucieux du même but, lui donnent cette puissance de travail, cette intensité d'émotion productrice que connaissent ceux qui ont séjourné, ne fût-ce que quelques heures, en y travaillant eux-mêmes, dans un atelier. Tous les arts s'exercent dans le même monastère, et c'est aussi dans les couvents que la pensée française, sous leur stricte discipline, par la reconstitution des livres saints et des chefs-d'œuvre antiques, se précise et s'établit. Aucune question matérielle ne vient enfin briser l'élan du moine. On lui a fourni le métal qu'il doit employer, et on lui laissera le temps de mener à bien son ouvrage.

L'orfèvre de la Renaissance est moins à l'abri de toute inquiétude matérielle, mais pourtant que ne peut-il réaliser ? C'est le moment où l'orfèvrerie jouit de toute sa vogue. Les pierres précieuses font à peine prévoir leur terrible concurrence. On ne demande aux pièces d'orfèvrerie que l'agrément de la forme et le charme de la couleur; leur usage est très secondaire.

Par l'imprimerie, toute l'antiquité revit sous les yeux de l'artiste, et aussi toute l'humanité, car il est sorti des couvents sans avoir pourtant perdu le bienfaisant secours d'une sévère discipline. Les statuts des corporations lui rendent le même service que jadis, aux moines, la règle de saint Benoît.

Il lui a fallu faire dix ans d'apprentissage; il doit, pour passer maître, se soumettre au jugement de ses pairs, et avoir pour répondants et pour guides héréditaires toute une lignée d'orfèvres.

Tout ce qui compte alors s'intéresse à son art : les grands seigneurs l'admettent dans leur intimité, ce qui a comme avantage, en dehors de sa vanité satisfaite, de lui mettre sous les yeux leurs goûts, leurs besoins et le cadre où viendront se placer les



pièces qu'il va composer, car il peut composer lui-même : il est sculpteur, ciseleur, fondeur, émailleur; il sait manier le marteau, cet outil merveilleux dont le secret est en train de se perdre.

Rentré chez lui, il se retrouve dans son atelier, avec quelques compagnons dont les ressources, les manies mêmes, lui sont familières. Il sait quel effort il peut leur demander; il se met avec eux à la besogne. La durée du travail étant strictement limitée et le repos hebdomadaire obligatoire, il est impossible à un acheteur d'exiger une livraison trop rapide et une exécution hâtive. Et l'orfèvre ne peut imposer à son atelier ces coups de collier toujours funestes à un travail suivi. Le nombre des apprentis étant limité, ils ont tous l'espoir et les moyens d'arriver un jour à la maîtrise, et cela établit entre eux une intimité d'autant plus étroite et plus féconde que l'autorité hiérarchique, dès longtemps fixée sans rien d'arbitraire ni de fortuit, leur paraît naturelle et nécessaire, puisqu'ils doivent un jour y participer.

Ces mêmes qualités de cohésion et d'accoutumance, un atelier du Louvre l'assurait à un Thomas Germain, avec déjà un peu moins de sécurité, car il suffit d'être nommé au Louvre pour passer maître sans l'agrément de ses pairs.

Les compagnons pourraient perdre la confiance nécessaire qu'ils doivent avoir en leur chef, si les choix n'étaient presque toujours excellents. Très souvent l'orfèvre n'a fait qu'un court apprentissage, mais ou bien il a, comme Germain, longtemps séjourné à Rome et en Italie, où son goût s'est affiné et sa science établie; ou, comme Claude de Villers, il a exercé son art avec éclat dans un autre pays d'où l'appela Colbert, en ministre intelligent. Et alors, aux Gobelins avec Lebrun, avec Mansart, au milieu de tous les autres artistes décorateurs, on lui donne Versailles à orner, en lui permettant de consacrer à la même œuvre le temps et l'argent qu'il faut. Le roi lui-même vient surveiller les travaux qu'il a commandés, et, dominés par son goût, les courtisans veulent des modèles analogues à ceux de Versailles, de sorte que les efforts de l'artiste, dirigés tous dans le même sens, lui permettent d'atteindre à la perfection.

On ne saurait trop insister sur l'influence qu'exerce sur le développement de l'art de l'orfèvre une société très fortement hiérarchisée et dominée par un esprit puissant, ou un goût manifestement imposé.

Après Louis XIV, on ne devait plus la rencontrer qu'avec M[me] de Pompadour et Napoléon I[er].

C'est une des causes principales de la décadence actuelle. On ne peut pas dire qu'il y ait chez nous une société et qu'il y ait une direction. Il semble, au contraire, que dès que commence à se manifester une tendance, soit philosophique, soit artistique, chacun cherche à y échapper, ou n'y sacrifie qu'en passant. Nous semblons un peuple éparpillé. Comment l'artiste peut-il se reconnaître au milieu de tant de goûts divers et lesquels va-t-il satisfaire ? D'ailleurs, le goût qu'on a pour les choses de l'art s'efface vite devant le besoin plus impérieux de la spéculation. Combien d'objets d'art ne sont achetés qu'en vue d'une hausse possible, il faut, pour l'ignorer, n'avoir jamais parlé à un peintre ou à un amateur. Cette phrase est bien caractéristique que nous entendions un jour : « On peut aller acheter chez X .., c'est une maison où l'on fait de bonnes affaires ». C'est la spéculation aussi qui dirige vers les objets anciens presque toutes les ressources financières des gens soucieux d'art

décoratif, si bien que de vrais artistes en sont eux-mêmes corrompus. Nous connaissons un orfèvre qui, tout à fait ignoré du public, simple artisan d'ailleurs, connaissant à merveille son art et les monuments qui en sont restés, serait capable, sous une direction nette, de produire de très belles œuvres. Il s'est rendu compte qu'il n'aurait jamais les commandes nécessaires en créant des œuvres originales. Il exécute depuis de longues années des pièces anciennes, qu'il vend d'ailleurs très honnêtement comme étant de sa fabrication et à leur prix exact, mais pour leur valeur de spéculation, bien plus que pour leur très réel mérite d'art.

Ce goût de l'ancien, outre qu'il prive l'artiste moderne d'importantes commandes, a d'autres inconvénients. Il ne reste pas assez de pièces anciennes, et on n'en fabrique pas assez d'autre part pour satisfaire tout le monde. Néanmoins, on ne veut que de « l'orfèvrerie de style ». On peut connaître les styles anciens suffisamment pour les juger, non pour en créer de nouveaux modèles; quelle est, au reste, l'intelligence assez souple pour s'appliquer avec le même bonheur à des œuvres aussi variées que celles des trois derniers siècles? D'ailleurs, cet artiste unique existerait-il, qu'on lui demanderait encore d'adapter aux besoins modernes et aux appartements actuels ses reconstitutions d'objets disparus. On frémit en pensant à ce que deviendront, quand la mode qui les pare les aura abandonnés, et notre style Renaissance, et notre style Louis XV, et notre style Louis XVI. Que restera-t-il d'un *pot à oil* ancien, ramené, à cause de la hauteur du plafond, de la grandeur de la salle à manger, et pour la rapidité du service, aux proportions modestes d'un légumier? Mais, d'ailleurs, qui ose encore parler de légumier, et peut-on concevoir la folie d'une dépense aussi inutile que celle d'un couvercle qu'on ne montre pas, et qui, perché au haut d'une armoire pour débarrasser une office étroite, ne vient pas témoigner à vos amis de tout l'argent qu'il a coûté? Car, n'est-ce pas, il faudrait n'avoir aucun sens de la vie, pour rechercher ce qui serait justement une joie et un vrai luxe, de toute son inutilité et de tout son charme réservé.

C'est à satisfaire ce sens pratique, seule tendance vraiment nette de notre époque, que s'applique l'orfèvre à l'heure actuelle, et il faut bien qu'il s'y applique, puisque les mœurs nouvelles lui imposent la nécessité d'être un industriel, avec le tracas de gros capitaux à gérer, avec l'obligation de posséder des notions de sciences appliquées, avec un soin constant du prix de revient, une surveillance perpétuelle d'un stock toujours insuffisant, la direction d'un atelier souvent important, où cent années d'un état social incohérent font naître parfois des difficultés et entretiennent toujours un état d'esprit qui exige une constante habileté. Au milieu de toutes ces préoccupations, quel temps limité peut-on donner aux recherches artistiques, si tant est qu'on soit sûr du but vers lequel elles doivent tendre? D'ailleurs, à cause de cette transformation même d'un métier en une industrie, n'importe qui devient orfèvre avec une éducation artistique insuffisante et une éducation technique presque nulle, qu'on arrive bien lentement ensuite et bien difficilement à acquérir ou à compléter.

Les conditions actuelles sont donc les plus défavorables à l'art de l'orfèvre, sinon à l'industrie elle-même, puisque les mœurs, en enlevant à l'orfèvrerie son caractère de grand luxe, l'ont fait pénétrer dans de nouvelles couches d'acheteurs, comme disent les économistes. Pourtant, sans vouloir lutter contre ces mœurs, ce qui serait

chimérique, et sans revenir aux anciennes coutumes, ne pourrait-on pas, en prenant ici et là ce qui peut s'adapter à notre époque, faire revivre cet art si français, dont tous les pays étrangers, pendant ces derniers siècles, ont été les très empressés tributaires ? Il lui faut la direction, avons-nous vu, d'une société ; ne pourrait-on pas créer en sa faveur un mouvement d'opinion et grouper pour s'y intéresser des gens qui par leur goût, leur culture, l'habitude qu'ils en ont et les traditions qu'ils en conservent, pourraient être à l'orfèvre du même secours que les grands seigneurs de la Renaissance ou de la cour des Bourbons ?

Puisque l'orfèvre n'a plus le temps d'exercer les qualités purement artistiques qu'il possédait autrefois, ne pourrait-on joindre à ce premier groupe d'amateurs et de gens du monde de purs artistes, peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, critiques d'art, et pour compléter enfin ce comité par des éléments techniques, y adjoindre : orfèvres, ciseleurs et émailleurs ? N'y aurait-il pas, dans cette association indépendante, sans préoccupation matérielle, la représentation à peu près complète des caractères nécessaires à l'art de l'orfèvre, tels qu'ils ont paru se dégager des périodes où il fut le plus florissant ? Ne pourrait-on demander à ces hommes de bonne volonté de se constituer en un jury, qui, donnant par la voie et sous la garantie de la *Revue* un projet bien étudié et bien déterminé, appellerait à y concourir tous les talents, d'où qu'ils viennent ? Ne trouverait-on pas enfin l'argent nécessaire pour récompenser par des prix suffisants l'effort tenté ? Nous pouvons, du moins, affirmer qu'il y aurait un orfèvre pour éditer le projet primé dans ce concours.

Il nous a paru que ces idées pouvaient servir de base à une étude susceptible d'être poussée plus avant, et qu'il y avait là un projet capable peut-être de remédier à ce que les mœurs actuelles, chaotiques et inélégantes, produisaient d'efforts dispersés, contradictoires et infructueux, dans un art de longue haleine et de persistante application.

Robert LINZELER



BIBLIOGRAPHIE

Histoire générale de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours. — Paris, A. Colin, 1905, in-4°. 1er volume, 440 pages, 207 illustrations.

L'Histoire générale de l'art, dont la librairie A. Colin vient d'entreprendre la publication, est une œuvre considérable, appelée à rendre les plus grands services.

Conçue sur le plan de *l'Histoire générale* de Lavisse et Rambaud, et de *l'Histoire de la langue et de la littérature française* de Petit de Julleville, elle se propose de nous présenter un tableau de l'évolution des formes d'art et de la vie des monuments, en résumant et coordonnant tous les travaux de détail, monographies ou catalogues, où sont dispersées les recherches archéologiques des cinquante dernières années. Il était bien nécessaire qu'au début du xxe siècle on parvînt à embrasser d'un regard d'ensemble le chemin parcouru.

Il n'est pas d'intelligence assez universelle pour mener à bien une aussi colossale entreprise : Eugène Müntz lui-même n'aurait pas osé la tenter. C'est ce qu'a très bien compris M. André Michel. Il s'est entouré d'érudits, collaborateurs et amis, décidés à travailler dans un même esprit, afin de réaliser une unité de plan et d'idées générales indispensables, chacun devant présenter sous sa propre responsabilité l'état des questions archéologiques dont il s'est chargé; le directeur du laboratoire, comme M. A. Michel se nomme lui-même, en dehors des études de sculpture qu'il traitera admirablement, devant être là pour « lier la gerbe ».

« L'équipe » réunit les noms de quelques-uns des plus grands savants, des plus solides érudits ou des plus fins critiques de notre temps. Et si le premier volume, seul paru, peut sembler un peu austère, il ne faut s'en prendre qu'aux époques qui y sont étudiées, époques de première formation, qui seront suivies bientôt de périodes d'une flore plus abondante, plus éclatante et plus variée.

L'art chrétien d'Occident y est étudié par M. André Pératé, un des hommes qui ont mis le mieux à profit leur temps d'études à l'École française de Rome. M. Camille Enlart s'est chargé de l'architecture romaine avant l'époque romane. Je mettrai tout à fait hors de pair les deux grands chapitres où M. Gabriel Millet a résumé tout ce que l'on sait actuellement de l'art byzantin, et celui où M. Paul Leprieur nous initie à la peinture occidentale préromane, en dehors de l'Italie, en s'appuyant surtout sur l'étude des manuscrits à miniatures mérovingiens et carolingiens, sujet qu'on ne pouvait jusqu'ici entrevoir qu'en remuant une foule de brochures de détail qui n'avaient jamais cherché à atteindre le grand public. La peinture et la sculpture en Italie,



aux mêmes époques, ont été fort bien étudiées par M. E. Bertaux: l'art dans les objets de parure à l'époque barbare a été expliqué par M. E. Molinier; et M. J. Marquet de Vasselot a résumé les influences orientales qui dominent souvent l'art de ces époques de lente élaboration artistique.

C'est donc un ouvrage excellent de très sérieuse vulgarisation, et où les savants eux-mêmes trouveront réunis une foule de matériaux nécessaires à leurs travaux.

GASTON MIGEON

De Watteau à Whistler, par Camille MAUCLAIR. — Paris, E. Fasquelle, 1905, in-18.

Sans prétendre limiter une période d'art, c'est intentionnellement que M. Camille Mauclair a inscrit ces deux noms au titre de son nouveau livre : du premier « qui détermina l'influence saine et vaste, à Whistler que Courbet impressionna et qui fut plus français qu'anglo-saxon, de l'un à l'autre de ces deux visionnaires s'est transmise la résolution de rapprocher la France de ses logiques initiateurs... »

Et c'est, après quelques chapitres consacrés « à la défense de l'art français », des monographies en raccourci, dont certaines ont été publiées ici-même (*Ricard*, *Monticelli*), et que l'auteur reprend sous le titre générique de *Tempéraments d'artistes*. Il étudie ainsi tour à tour un analyste, un vibrant, un lyrique, un inquiet, un robuste, un subtil, un charmeur, une pensive, un grave, un imaginatif, un heureux ; lisez : Ricard, Fortuny, Monticelli, Chassériau, Roll, Helleu, Le Sidaner, Mlle Dufau, Bartholomé, La Touche, Chéret. Trois morceaux sur Whistler terminent ce livre, « où vibre parfois une combativité que les circonstances nécessitèrent », et qu'une idée générale domine hautement : la défense et illustration de notre génie national contre l'italianisme qui si longtemps l'opprima.

A. M.

Peter Vischer und Adam Krafft, von Berthold DAUN. — Leipzig, Velhagen et Klasing, 1905.

La collection des monographies d'artistes, publiée sous la direction du Dr Knackfüss, s'est enrichie récemment d'un volume dû à la plume autorisée de M. Berthold Daun. L'auteur y étudie les deux grands sculpteurs de Nuremberg, le maître du bronze et le maître de la pierre, Pierre Vischer et Adam Krafft. Il affirme l'originalité du premier contre les hypothèses arbitraires qui prétendaient le rabaisser à n'être que l'exécutant de modèles créés par d'autres artistes, ou qui, dans son œuvre, attribuaient à ses fils Pierre et Hans tout ce qui porte le cachet de la Renaissance. Ajoutant à la liste des œuvres déjà connues du maître une demi-douzaine de plaques tombales (l'attribution de la fameuse *Vierge* de Nuremberg me paraît plus contestable), il dessine, plus nettement qu'on ne l'avait fait encore, l'évolution de l'artiste, fils du maître fondeur Hermann, qui sut enrichir l'industrie paternelle du sens le plus exquis de l'art. Il prouve que son talent robuste et fin s'éleva de lui-même, par un travail intérieur analogue à celui que Dürer accomplissait à la même époque, du réalisme énergique mais un peu lourd qui caractérise ses premiers ouvrages, à la pureté sobre, élégante et vraiment classique, qui distingue la châsse de Saint-Sébald

et les trop rares productions de sa vieillesse. Il fait d'ailleurs la place qui convient à Pierre Vischer le jeune, qui rapporte d'Italie le goût de la mythologie et le sens épuré de la beauté, collabore avec son père, à la châsse, et meurt trop tôt, mais non sans avoir imprimé sa personnalité délicate en des œuvres charmantes comme les plaquettes d'Orphée, les encriers allégoriques, le tombeau de Frédéric le Sage, un des plus purs monuments de la Renaissance allemande. Auprès de lui, Hans n'est qu'un épigone, qui reprend, en les alourdissant, des motifs traités par son père ou traduit plastiquement Jacopo de Barbari.

En face de cet art délicat, éclairé d'un rayon de la Renaissance italienne, celui d'Adam Krafft peut sembler d'abord arriéré, gauche, épais d'encolure. M. Berthold Daun n'a pas de peine à nous faire sentir tout ce qu'il contient de simplicité, de force, de sincérité chaleureuse et de bonhomie populaire. Krafft est un pur allemand. Il représente au mieux les qualités de sa race. Depuis les stations du Calvaire jusqu'au tabernacle de saint Laurent, il exprime dans un langage pathétique, avec une mesure que lui dicte son goût moral, des sentiments qui trouvent un écho dans tous les cœurs. Inférieur comme artiste à Dürer, il s'apparente à lui par la qualité intime de de son émotion ; il a l'honneur de lui frayer la voie. De bonnes reproductions permettent d'apprécier les parties hautes du tabernacle, qu'il est presque impossible de voir sur place, et joignent leur témoignage au commentaire éloquent du critique.

Maurice Hamel.

Les Villes d'art célèbres. Tours et les châteaux de Touraine, par Paul Vitry. — Paris, H. Laurens, 1905, in-8°.

M. Paul Vitry, tourangeau, entreprend l'apologie de sa Touraine. Non pas qu'il aille jusqu'à déclarer en propres termes que son pays est le plus beau du monde (et, après tout, s'il le faisait, j'aurais toutes sortes de bonnes raisons pour ne pas le lui reprocher) ; mais raconter l'histoire de sa ville, en retracer les transformations, en décrire les monuments, en célébrer les gloires artistiques, n'est-ce pas la proposer à l'admiration de ceux qui l'ignorent, et partant en faire l'apologie ?

Le livre de M. Vitry est un livre excellent et bourré de choses : il est même, à mon gré, presque trop plein de choses savantes, et j'aurais préféré voir l'auteur moins préoccupé de ne pas oublier une date que d'évoquer la ville et ses entours d'une façon vivante. Le savant auteur de *Michel Colombe et la sculpture française de son temps* s'achemine tout d'abord des origines de Tours à la grande époque tourangelle (XVe-XVIe siècles), s'arrête complaisamment sur le Tours moderne, et termine par un chapitre sur les grands châteaux de Touraine. C'est, en définitive, un *compendium* très soigneusement écrit par un érudit qui sait tout et n'oublie rien.

E. D.

Album de l'Exposition militaire de la Société des Amis des arts de Strasbourg, 33 planches en phototypie avec texte explicatif par Ad. Seyloth et C. Binder, conservateurs des collections de la société. — Strasbourg, Imprimerie Alsacienne, 1904, gr. in-f°.

Souvenir d'une exposition dont on parla beaucoup en 1903, et qui fit voir la

richesse des collections d'armes, d'uniformes et de documents militaires d'Alsace, ce magnifique album a sa place marquée dans toute bibliothèque d'amateur. L'érudition des deux conservateurs de la société, estimant que tout verbiage est superflu en matière d'armes, s'est bornée à rédiger un catalogue très précis, indiquant la provenance, la destination, la date et le nom de chacune des pièces reproduites. Ces pièces vont du XVe siècle à nos jours, et chaque planche de l'album en contient de 20 à 40. Quand on sait que l'exposition présenta plus de 2.000 numéros, sans parler des séries groupées sous un seul, et que toute collection était un ensemble très voisin de la perfection, on peut juger de la difficulté que MM. Ad. Seyloth et C. Binder ont eu à vaincre pour caractériser cette exposition en un nombre de planches aussi restreint. En danger de ne publier qu'un livre complaisant, ils nous offrent un document de premier ordre, qui n'a rien à envier aux recueils scientifiques de renseignements sur l'arme et le document militaire. Ce résultat honore les collectionneurs d'Alsace.

André Girodie.

Swebach-Desfontaines, peintre de la Révolution et de l'Empire, par Édouard André. — Paris, G. Rapilly, 1905, gr. in-8°.

« On ne saurait considérer Swebach-Desfontaines comme un oublié, » déclare l'auteur aux premières lignes de son étude. Et pourtant, si les amateurs n'ont jamais cessé de rechercher les tableaux et les dessins de cet artiste, si les dictionnaires biographiques lui ont fait une petite place, combien de renseignements nous manquaient sur ce Lorrain, né le 19 mars 1769, et qu'on appela « le Wouwerman de son époque ».

M. Édouard André a donc été bien inspiré de replacer dans son temps l'auteur de tant de paysages, de scènes de la Révolution, de coins de batailles, d'épisodes de chasses, qui eurent à leur époque un si grand succès, et qui gardent toujours leur intérêt, le spirituel et habile Swebach ayant été, « à sa manière et à son rang, un précurseur du retour à la nature ».

E. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *Les Cathédrales de France*, ouvrage publié sous le patronage de la direction générale des cultes, avec le concours de l'administration des beaux-arts, par les soins de MM. A. de Baudot, A. Perrault-Dabot, etc. — Paris, C. Schmidt et H. Laurens, 2 vol. gr. in-4°, 150 fr. pl. (paraît par fascicules).

— *Auguste Lepère, catalogue descriptif de son œuvre gravé*, par Alphonse Lotz-Brissonneau. Préface de M. Léonce Bénédite. — Paris, E. Sagot, in-8°, fig. et pl. originales, 80 fr.

— *Cima da Conegliano*, von Rudolf Burckhardt. — Leipzig, W. Hiersemann, 1905.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.



DÉLOS · VUE DES MAGASINS.

LES GRANDS CHAMPS DE FOUILLES

DE L'ORIENT GREC EN 1904

Les grands travaux exécutés dans le dernier quart du XIXe siècle à Délos, à Olympie, sur l'Acropole d'Athènes, à Delphes, à Épidaure, ont fait lever une étonnante moisson d'œuvres d'art, et notre connaissance de la sculpture antique y a beaucoup gagné en étendue et en précision. Les fouilles récentes n'y ont ajouté que fort peu de chose. Elles ont fourni, au contraire, une quantité inattendue de documents qui éclairent d'une vive lumière la topographie et l'architecture de toutes les parties d'une ville grecque ou hellénistique. Ce n'est plus seulement un temple ou un théâtre, ce sont des villes entières qui nous sont rendues, avec leurs rues, leurs places, leurs gymnases, leurs thermes, leurs bibliothèques, leurs magasins et leurs entrepôts. De nouvelles Pompéi surgissent dans l'Archipel et sur la côte d'Asie, moins coquettes et moins enluminées que la Pompéi napolitaine, mais plus riches de souvenirs et d'histoire; et jamais les « réalités » de la vie antique n'ont été plus voisines de nous que dans ce décor magnifique ou familier, où s'en sont déroulés les différents

aspects. Ces fouilles présentent ainsi, même après toutes celles qui les ont précédées, un caractère nouveau et très original, et, comme je ne puis songer ici à exposer en détail toutes les découvertes qui y furent faites, c'est ce caractère que je voudrais, pour chacune d'elles, mettre plus spécialement en valeur[1].

En Grèce, l'École française est en ce moment la seule qui continue la tradition des grandes fouilles. Delphes achevé et remis aux mains du gouvernement hellénique, elle s'est retournée vers l'inépuisable Délos. — L'île est française par droit de conquête scientifique. C'est en 1876 que M. Homolle y commença ses premiers travaux, et, jusqu'en 1894, il ne se passa guère d'année sans que lui ou ses collaborateurs y fissent de fructueuses campagnes. Dès 1900, il songeait à les reprendre, mais les moyens manquaient. Ils furent trouvés en 1903, quand l'École rencontra, dans le duc de Loubat, celui qu'on a justement appelé « le plus généreux bienfaiteur qu'elle ait connu depuis sa fondation ». Les fouilles furent organisées par M. Homolle. En 1904, elles passèrent sous la direction de M. Holleaux, qui y associa tous les membres de l'École et quelques-uns de leurs anciens camarades.

Délos était une ville double, sacrée et marchande. C'était un sanctuaire religieux et politique, et, depuis le IIe siècle, le port de commerce le plus important de l'Archipel. Les premières recherches avaient surtout eu pour objet de nous faire connaître le sanctuaire, ses temples, ses trésors, et tout le jeu compliqué de son administration. De ce côté, ce qui restait à faire, c'étaient surtout des « corvées de propreté ». Du même coup, on dégagea les abords du *téménos*, et l'on y fit même une jolie découverte : c'est, dans la grande rue qui longe à l'est le mur d'enceinte, une petite chapelle, en forme de niche rectangulaire, qui servait au culte de Dionysos. Dans le voisinage, on trouva une statue du dieu, assis et nu,

1. Je dois de très vifs remerciements à MM. Holleaux, directeur, et Jardé, membre de l'École française d'Athènes, à MM. Dœrpfeld, directeur de l'Institut allemand, Edhrem-bey, architecte et conservateur des musées impériaux de Constantinople, Dr R. Heberdey, directeur des fouilles d'Éphèse, Dr Th. Wiegand, directeur des fouilles de Milet, qui ont bien voulu me communiquer des documents encore inédits. — Les renseignements précis m'ayant manqué sur les dernières fouilles crétoises, Cnossos, Phaestos et Palaeo-Castro, n'ont pas eu de place ici, les lecteurs de la *Revue* ayant déjà été renseignés sur les recherches poursuivies dans l'île jusqu'en 1903 par l'exellente étude de M. Edmond Pottier. Voir la *Revue*, t. XII, p. 81, 161.

et deux grandes statues de Silène, en bon état [1]; de plus, une stèle quadrangulaire, décorée sur les faces latérales de scènes empruntées à la légende dionysiaque, et, sur la face principale, d'un coq dont le cou et la tête sont remplacés par un *phallos*. Aux alentours, on recueillit de nombreux morceaux de gigantesques *phalloi* en marbre, et des fragments de coupes « mégariennes », portant en relief des *phalloi* ailés.



Délos; Statue de Silène.

La nouvelle expédition s'est surtout attachée à l'exploration du quartier marchand : ports, entrepôts et magasins. Délos avait sur la côte ouest deux ports contigus, qui correspondaient à son double caractère.

1. Elles représentent un vieux Silène, ou Papposilène, vêtu de ce maillot à longs poils rudes, qui était son costume de théâtre, et drapé dans son manteau, à peu près comme la statue du théâtre de Dionysos qui est au musée d'Athènes (cf. Cavvadias, *Glypta*, 257). Le travail paraît mou, et l'expression du visage, bonasse et un peu fatigué, est sans caractère. Le traitement de la barbe, partagée en longues mèches tordues, semble assigner au marbre de Délos une date postérieure à celui d'Athènes. Cependant, il ne semble pas que ce soit un travail romain, mais plutôt une œuvre d'exécution rapide de l'époque hellénistique.

Le pèlerin, qui venait faire ses dévotions à Apollon, débarquait dans le port sacré, le plus septentrional des deux. L'entrée en était marquée par deux grandes bases fondées en pleine mer, et qui devaient supporter deux motifs décoratifs, peut-être deux trépieds comme ceux que nous verrons tout à l'heure à l'entrée du port de Milet. Une anse bien protégée contre les vents du nord par une ligne de récifs, qui formaient une jetée naturelle renforcée de blocs immergés, un débarcadère placé à proximité du *téménos*, voilà, semble-t-il, à quoi il se réduisit d'abord. Plus tard, quand le commerce délien se développa, on songea à utiliser l'abri qu'il pouvait offrir aux galères marchandes. Les Romains et les Syriens de Beyrouth, groupés en confréries puissantes sous l'invocation d'Hermès et de Poseidon, possédaient, dans la région comprise entre le port et le lac sacré, d'importants établissements. C'est même de là que sortit l'une des meilleures sculptures que les fouilles aient produites : un groupe en marbre, représentant *Aphrodite lutinée par un Pan* chèvre-pied : elle se défend en souriant, tandis qu'un petit Amour, perché sur son épaule, écarte la tête bestiale de l'indiscret personnage. L'œuvre est « alexandrine », d'esprit et de style, d'une élégance un peu précieuse et mièvre, d'une facture facile et un peu molle, mais, dans l'ensemble, agréable et gracieuse, et destinée à un rang honorable parmi les sculptures de genre de l'époque hellénistique. Romains et Syriens avaient à Délos des intérêts commerciaux trop considérables pour ne pas désirer un entrepôt moins éloigné du centre de leurs affaires que ne l'était le port principal. Ils construisirent donc, entre le débarcadère des pèlerins et le départ de la jetée, une ligne de quais, des docks, des magasins, dont il ne reste presque rien, parce que ce quartier ne cessa pas d'être habité jusqu'au moyen âge et que destructions et reconstructions y ont fait disparaître à peu près toutes traces de monuments antiques.

Il n'en est pas de même dans la région sud, celle du port de commerce, et nous y pouvons suivre toute la manutention des marchandises, depuis le moment où elles y arrivent. Le bateau accoste en face du magasin où il doit décharger son fret. L'heureux individualisme des anciens se manifeste jusque dans l'organisation de leurs ports : à chaque magasin correspond un quai spécial, construit par le commerçant, et lui appartenant, plus ou moins étendu, selon ses besoins, mais toujours assez étroit, de sorte que

les quais forment bien une ligne continue, librement ouverte à la circulation, mais une ligne irrégulière, découpée en un grand nombre de secteurs ou d'échelons, qui s'avancent inégalement dans la mer. Les magasins ont une disposition à peu près uniforme : en plan, c'est un quadrilatère disposé autour d'une cour centrale ; en élévation, il a au moins un étage. La façade principale, qui se dresse vers la mer, présente au rez-de-chaussée une entrée couverte, comprise entre plusieurs chambres oblongues qui n'ont



Délos ; un magasin.

de communication qu'avec le quai, — boutiques louées sans doute à des détaillants, et dont le revenu servait à amortir les « frais généraux ». Les trois autres côtés sont occupés par les chambres qui servent de magasins : le plus souvent, elles sont indépendantes les unes des autres, et s'ouvrent de plain-pied sur la cour. Celle-ci est entourée d'un portique, dont les colonnes sont parfois en pierre, l'entablement presque toujours en bois, portique à deux étages, qui règne également devant les chambres du haut. Dans les plus grands de ces édifices, le parti adopté reste le même, mais il est doublé ou triplé, et les cours intérieures sont unies par un passage. On voit tout de suite combien il est simple et rationnel, et tous ceux qui

ont voyagé en Orient le connaissent bien, car c'est encore celui de ces grands *hans* ou caravansérails, qui existent à toutes les étapes importantes sur la route des caravanes, et il n'a jamais changé depuis la plus lointaine antiquité jusqu'à nos jours. Si, à Délos, les dimensions sont réduites, si la cour est en général sacrifiée aux chambres, c'est qu'on n'avait pas, dans une petite île, à prévoir le logement des chevaux et des voitures.

En même temps que les quais et leurs annexes, on fouillait la ville elle-même, et l'on dégageait toute une portion de la rue qui va du théâtre au sanctuaire. Elle n'a guère plus de 1m50 de large; un égout, recouvert de plaques de schiste, y recueille les eaux ménagères et en assure l'écoulement; elle est bordée de petites boutiques et de petites maisons, mais c'est la modestie même de ces habitations qui en fait l'intérêt archéologique. On sait que les maisons grecques se répartissent en deux types, le *type à prostas* et le *type à péristyle;* la différence essentielle réside dans la présence, dans les maisons du second type, d'une cour intérieure entourée d'un portique et sur laquelle donnent, d'une part, la pièce principale de la maison, et, d'autre part, les communs et locaux accessoires. D'une manière générale, ces maisons sont plus récentes que les autres, et vraisemblablement en représentent un développement postérieur. Mais on ne peut dire encore comment s'est opéré le passage de l'une à l'autre, même après les fouilles de Priène et l'étude approfondie que M. Wiegand a faite de la maison hellénistique. Il n'est pas impossible que ce petit problème trouve sa solution à Délos.

Les œuvres d'art découvertes au cours de ces travaux n'ont pas été très nombreuses : une statue brisée de Poseidon, une statuette représentant une déesse assise sur un large trône, ne sont pas des œuvres de premier ordre, mais de ces figures destinées à la décoration intérieure des appartements, telles qu'on en a trouvé plusieurs à Priène. En attendant un nouveau Diadumène, on y a mis à jour la plus belle des mosaïques grecques aujourd'hui connues. Elle représente Dionysos ailé chevauchant un tigre, et mesure 1m50 sur 1m32. Malgré une certaine lourdeur dans les proportions, elle reste un chef-d'œuvre par le pittoresque de la composition, la variété et l'harmonie des couleurs, la richesse des tons. Qu'on y ajoute une quantité énorme de stucs décoratifs ou figurés, qui sont souvent

d'une admirable finesse, et l'on verra peu à peu se compléter à nos yeux la parure simple et élégante d'une maison grecque.

Moins brillantes peut-être que celles de M. Homolle, ces fouilles nouvelles ne sont pas moins fécondes, par tous les faits nouveaux qu'elles nous révèlent sur la vie privée et la vie économique des anciens. Menées par M. Holleaux et ses collaborateurs avec une méthode rigoureuse, suivies chaque année de rapports étendus, qui en font connaître immédiatement les résultats, elles assurent et grandissent la gloire de notre chère École. L'École française doit à la générosité du duc de Loubat une grande reconnaissance, mais, en retour, elle fait surgir pour lui, des ruines de Délos, un monument d'un prix inestimable[1].



DÉLOS; STATUETTE TROUVÉE DANS UNE MAISON.

La petite île de Cos, que les Turcs appellent Istankeni (par adaptation du grec *is tin kô*), ferme l'entrée du golfe Céramique. C'est là qu'est né Hippocrate, et l'on y montre encore la platane colossal sous lequel il s'entretenait avec ses disciples. L'île rendait à Asclépios un culte illustre. Le sanctuaire du dieu a été retrouvé par un Anglais, M. Paton, et c'est un Allemand, M. Herzog, professeur à l'Université de Tubingen, qui

1. Je dois rappeler que, dans la Grèce continentale, malgré le ralentissement des travaux de fouilles, les Américains à Corinthe, M. Furtwaengler à Égine, M. Sotiaridis en Béotie, M. Courouniotis en Arcadie, M. Staïs à Épidaure, ont poursuivi, en 1904, d'intéressantes recherches, que je regrette de ne pouvoir faire rentrer dans le cadre d'un article général.

l'a fouillé, au nom du musée impérial ottoman, pendant trois campagnes successives, de 1902 à 1904.

Un Asclépion antique était à la fois un lieu de pèlerinage et une station thermale. La religion y voisinait avec la thérapeutique, et, l'une aidant l'autre, elles faisaient leurs miracles. Nulle part ce double caractère n'est plus visible qu'à Cos. Le sanctuaire, situé à trois quarts d'heure environ de la ville, s'étage sur trois terrasses, dressées au flanc d'une colline qui regarde la mer. Les deux terrasses supérieures sont consacrées au culte : en haut, un temple dorique d'Asclépios, orienté du nord au sud, avec six colonnes sur les petits côtés, et onze sur les longs; au-dessous, un second temple, plus ancien et plus petit[1], et normalement ouvert à l'est; à côté, les habitations des prêtres; devant la façade principale, l'autel qui, avec son portique, sa corniche à denticules, son plafond à caissons, ses reliefs et ses statues, était comme une réduction en minature ($6^m \times 12^m$) du grand autel de Pergame; au-delà, un périptère ionique, construit, à l'époque impériale, sur les soubassements en tuf d'un édifice archaïque, et sans doute consacré au culte des empereurs.

Sur la terrasse inférieure, le culte cède la place à l'hydrothérapie. Plus vaste que les deux autres, elle est occupée, au centre, par un portique où s'abritaient les fidèles, où se promenaient les oisifs, où les marchands vendaient ces petits *ex-voto* qui plaisent aux piétés de tous les temps. A l'angle nord-est se trouvent les thermes, et tout autour une série de chambres, véritables cabines de bains où une abondante canalisation amène l'eau curative d'une source située à cent mètres environ au-dessus de la terrasse supérieure. Les malades la retrouvaient encore dans les puits et les citernes, disposés le long du mur de soutènement de la terrasse moyenne. Traitement interne et traitement externe, rien n'y manquait : on appliquait strictement à Cos le régime hippocratique des eaux minérales.

Parmi les œuvres d'art découvertes au cours de ces trois années de fouilles, je ne vois guère à signaler qu'une tête casquée qui se rapproche du type des « Alexandres idéalisés ». Elle est remarquable par sa bonne conservation, bien qu'il y manque la partie supérieure du crâne qui était rapportée, mais le modelé des chairs manque de fermeté et d'accent, surtout dans le contour des yeux, comme si l'artiste, en laissant le visage

1. Il mesure 11 mètres sur 16, et date de l'an 400, environ, avant Jésus-Christ.

dans une lumière unie, avait voulu ménager un plus fort contraste avec la chevelure qui est profondément refouillée et tachetée d'ombres violentes. Ici, comme à Délos, les meilleures trouvailles ont été topographiques et épigraphiques[1]. Les fouilles ont pris fin en 1904, et la publication d'ensemble paraîtra d'ici peu[2].

GUSTAVE MENDEL

(A suivre.)

1. Bien qu'il n'entre pas dans mon objet de parler des inscriptions, j'en veux signaler une qui présente pour nous une sorte d'intérêt national. C'est un décret du peuple de Cos, qui décide de célébrer l'échec des Gaulois devant Delphos, et « l'épiphanie » d'Apollon, par un double sacrifice à Delphes et à Cos. Ce texte, daté des débuts de l'an 278, constitue *le document authentique le plus ancien que nous possédions sur l'histoire de France.*

2. Je me contente de mentionner ici l'exploration de l'Acropole de Lindos, à Rhodes, par deux Danois, MM. Blintenberg et Kinch. Les résultats les plus importants y ont été d'ordre épigraphique, mais ils intéressent l'histoire de l'art par les renseignements qu'ils apportent à la chronologie de certains artistes, en particulier de Boéthos de Chalcédoine et des auteurs du *Laocoon.*



DÉLOS; MOSAÏQUE DE DIONYSOS.



VICENTE LOPEZ

Le XVIIIe siècle, si brillant en France, fut une époque de profonde et irrémédiable décadence pour l'Espagne. Les arts, suivant le mouvement général, tombèrent dans un marasme et un abandon absolus. La vie abandonna les Castilles, bientôt désertes, et, malgré leurs encouragements, les princes de la maison de Bourbon ne purent infuser un sang nouveau à la nation.

C'est en vain que ces souverains appelèrent auprès d'eux des artistes étrangers. L'Allemand Raphaël Mengs, à l'exécution timide et laborieuse, quoique correcte, exerça une influence à peu près nulle; le Napolitain Luca Giordano en eut une plus réelle, mais fit entrer dans la voie de la décoration expéditive ce qui restait de peintres en Espagne. L'arrivée plus tardive d'Amiconi, de Cerrado, et enfin celle de Tiepolo, ne firent — malgré le merveilleux talent de ce dernier — qu'accentuer et hâter le mouvement. A part Goya, ce véritable maître, les peintres castillans ne furent plus depuis lors que de simples décorateurs, couvrant les hauts plafonds et les larges murailles de compositions banales, insipides et sans caractère, au coloris fade, terne et plâtreux, dont le seul mérite consistait à posséder encore une certaine entente de la clarté, de l'ordonnance pittoresque, un faire léger, facile, expéditif et brillant.

De cette foule d'entrepreneurs de badigeonnage à la toise émerge

cependant un artiste de valeur, Vicente Lopez y Portana, qui vit le jour à Valence en 1772.

Son grand-père avait été peintre, son père le fut; il le devint lui-même, comme ses fils devaient l'être plus tard. La peinture, dans cette famille, était considérée comme une sorte de dépôt sacré que ses membres se transmettaient de père en fils. D'abord élève de son père, le jeune Vicente poursuivit ensuite ses études dans sa ville natale, sous la direction d'un dominicain, le Père Villanueva. Les religieux adonnés à l'art « pour la plus grande gloire de Dieu », selon l'expression consacrée, n'étaient pas rares en Espagne, et depuis le XVI[e] siècle le livre d'or de la peinture et de la sculpture castillannes contient un nombre respectable de noms de moines.



DONA MARIA ANTONIA DE NAPLES.
Musée du Prado.

Sentant néanmoins l'insuffisance de ces premières études, Vicente Lopez prit, à peine âgé de dix-huit ans, le chemin de Madrid, où il entra dans l'atelier de Maella, valencien comme lui, directeur de la célèbre Académie de San Fernando, créée vingt-cinq ans auparavant par Ferdinand V, avec l'intention louable de relever l'art espagnol de sa décadence et de le ramener dans la voie des saines traditions; ambition des plus légitimes, mais par malheur des moins couronnées de succès. Maella, parmi les peintres de cette malheureuse époque, était peut-être encore un des plus navrants, ainsi que le prouvent les fresques dont il déshonora, de concert avec Francisco Bayeu, les murailles du cloître de la merveilleuse

cathédrale de Tolède. Vicente Lopez apprit néanmoins de Maella ce que celui-ci tenait de ses maîtres italiens, l'habileté de main nécessaire pour couvrir de larges espaces. Au bout de quelques mois de séjour dans la capitale, il obtint le premier prix de peinture de l'Académie, auquel était jointe une pension dont il jouit pendant trois ans. Notre jeune artiste reprit ensuite le chemin de Valence, où se trouvait une Académie, l'Académie de San Carlos, dont son premier maître, le Père Villanueva, avait été directeur. Malgré sa jeunesse, il en fit bientôt partie, et en devint même par la suite directeur, puis directeur général.

Charles IV, passant à Valence en 1802, l'honora du titre de peintre de la Chambre et le décida à le suivre. C'est alors qu'il commença à la cour sa carrière de portraitiste à la mode.

A Madrid, l'artiste valencien trouva la peinture dans un complet désarroi, contre-coup fatal et inévitable des bouleversements sociaux et politiques qui secouaient alors l'Europe. Il ne semble pas cependant avoir pris un parti bien net entre les tendances diverses, et le plus souvent opposées, qui s'entrechoquaient alors. Élevé dans les idées de l'ancienne société, chères à ses maîtres et à ses éducateurs, il ne se montra pas opposé aux innovations de l'esprit nouveau inspirées par la lecture des ouvrages de Barthélemy, de Lessing et de Winkelmann, qui trouvèrent, en peinture, leur expression pratique et complète dans les productions de Louis David, lequel domina l'art pendant près d'un demi-siècle par l'ascendant d'un talent que son entêtement transforma presque en génie.

Le guet-apens de Bayonne, et l'occupation française qui en fut la conséquence, amenèrent une perturbation profonde dans la vie de Vicente Lopez. L'heure n'était plus aux portraits, pas plus qu'aux autres manifestations artistiques. La cour en exil, ses fidèles avaient bien d'autres préoccupations que celle de faire reproduire leurs traits ; le clergé et les moines, traqués et pourchassés, avaient à penser à bien autre chose qu'à la décoration de leurs églises et de leurs chapelles. La société nouvelle qui entourait Joseph Bonaparte ne se sentait pas assez solidement établie pour songer à une installation définitive et pour demander le concours des arts afin de l'embellir et la compléter.

La production de Vicente Lopez fut des plus restreintes, pendant les cinq années de règne du roi *intruso ;* mais, dès le retour de Ferdinand VII,

en 1813, il retrouva sa vogue d'antan, qui, dès lors, ne fit que croître. C'est surtout à partir de ce moment qu'il acquit sans conteste et sans



PORTRAIT D'UN OFFICIER.
Collection de M. Ivan Stchoukine.

compétition — Goya s'étant retiré bientôt après à Bordeaux — la situation de premier portraitiste du royaume. Il la conserva pendant près d'un demi-siècle. Élevé à la dignité de premier peintre de la Chambre, par suite de la démission de son ancien maître Maella, qui s'était rallié à Joseph

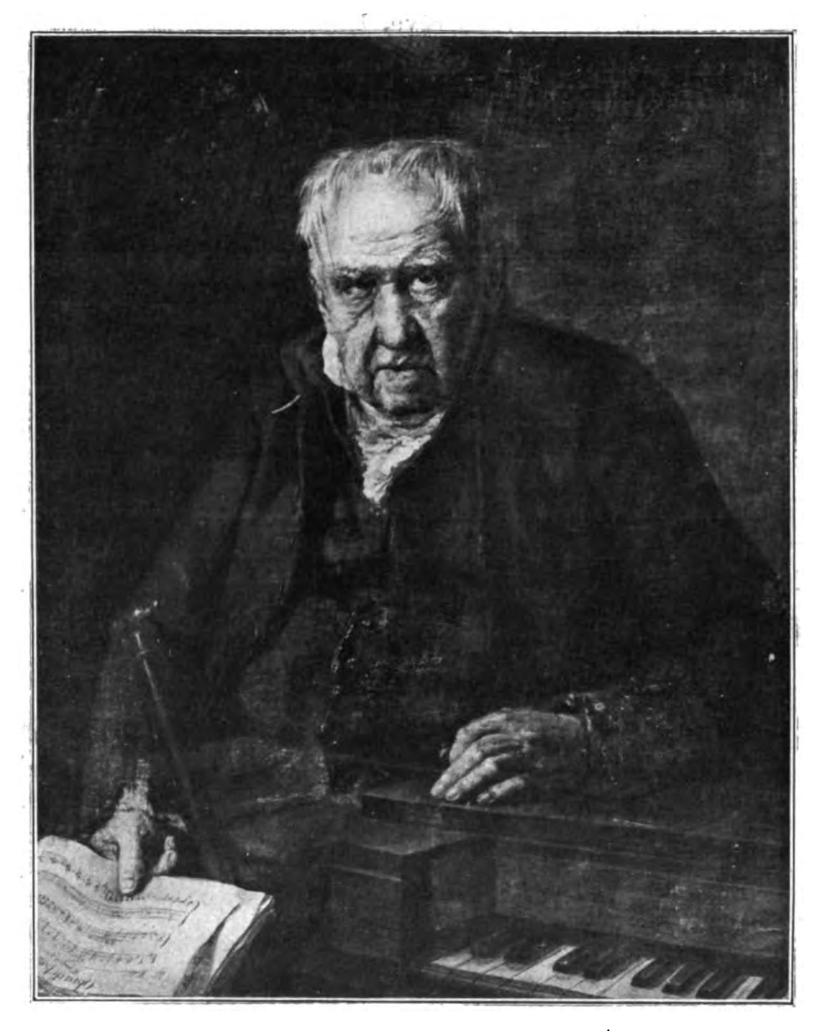
Bonaparte, il fut nommé successivement membre de l'Académie de San Fernando, directeur de peinture, et enfin directeur général de cette puissante institution. De 1815 à 1845 environ, de la restauration de Ferdinand VII au milieu du règne d'Isabelle II, il reproduisit non seulement les souverains, mais aussi leurs proches, leurs alliés et les principaux personnages de leur entourage. Il est bien peu de grandes familles dont les salons ne renferment quelques-unes de ses œuvres.

Vicente Lopez échappe à toute classification, à tout embrigadement. Il ne peut pas plus être mis au nombre des novateurs que rangé parmi les partisans des anciens errements. Nourri de la forte éducation picturale que ses déplorables maîtres tenaient de leurs initiateurs italiens, il se constitua une manière de juste milieu. Sans idéal particulier, il n'emprunte pas au passé une manière déterminée et définitive, mais seulement sa technique. Ses fresques, ses décorations murales, chaudes et lumineuses, d'une véritable habileté d'exécution, sont toujours intéressantes, quoique trop souvent dénuées d'invention et vides de pensée. Elles témoignent d'un artiste de race, sagace et expert. Parmi ses productions en ce genre, il convient de citer en première ligne les plafonds de la *Sala de Vestir* et de la *Pieza del Despacho del Rey,* du palais royal de Madrid, harmonieux et légers, qui s'accordent fort bien à leur destination, ce qui n'est pas un mince éloge. Mentionnons aussi le plafond brossé pour le salon du Casino Royal, représentant *D*[a] *Isabelle de Bragance recevant la ville de Madrid,* qui fut transporté en 1867 dans le salon de repos du musée du Prado, où on le voit aujourd'hui.

Ses compositions religieuses, dans lesquelles il n'a rien rajeuni ni innové, il faut le reconnaître, sont néanmoins bien supérieures à celles de ses émules ; elles se trouvent pour la plupart dans les provinces de Valence et de Catalogne. Le musée de sa ville natale montre de lui, d'abord un *Tobie,* — œuvre de jeunesse, — puis une *Madeleine,* un *Saint Jean-Baptiste,* un *Bon Pasteur*, et une vaste toile figurant *le Roi Ézéchias montrant ses trésors aux envoyés du roi de Babylone.* Ses meilleures productions en ce genre sont probablement le *Saint Augustin* et le *Saint Rufo* qui lui avaient été commandés pour la cathédrale de Tortosa.

Certaines esquisses, brossées en vue de ces décorations religieuses, sont véritablement charmantes de brio et de coloration, témoins deux

ébauches de compositions empruntées à l'Ancien Testament, peintes pour l'église de Silla dans la province de Valence : *Judith* et *Esther*, qui font aujourd'hui partie de la collection de D. Aur. de Beruete.



FÉLIX LOPEZ, PÈRE DE L'ARTISTE.
Musée du Prado.

Les toiles historiques ou allégoriques de Vicente Lopez, tout en étant loin d'être sans valeur, ne sont cependant pas le meilleur de son œuvre. On peut d'ailleurs facilement en juger par l'allégorie assez alambiquée et assez froide, conservée au musée du Prado, *Charles IV et sa*

famille en présence de la Religion. Ses tableaux de genre manquent d'entrain, de vivacité, et quand il veut rendre des sujets mouvementés, comme des scènes de la rue ou des épisodes de courses de taureaux, il reste manifestement au-dessous de son rêve. Il convient d'ajouter qu'il semble s'en être rendu compte et que ses essais de compositions empruntées à la vie de tous les jours sont peu nombreux.

Ce qui fait de Vicente Lopez un artiste d'un mérite vraiment supérieur et vraiment hors de pair entre ses contemporains, ce sont ses portraits. Alors que, dans ce genre, l'école espagnole du commencement du XIXe siècle n'offre que des productions de comparses et de représentants abâtardis des théories de Louis David, il se constitue une manière propre, dégage sa personnalité ; tout au plus peut-on lui reprocher de ne pas s'extraire encore suffisamment du milieu, de l'air ambiant. Aussi ses esquisses, ses pochades, ses portraits d'amis brossés en quelques heures et sans préoccupation du public, surtout ceux de petites dimensions, sont-ils bien souvent très supérieurs à ses effigies officielles et d'apparat. Celles-ci néanmoins n'ont rien d'ordinaire, de précieux ni de compassé. D'une intéressante et curieuse sagacité, elles sont d'une précision remarquable et d'une scrupuleuse exactitude.

Vicente Lopez rend ses modèles tels qu'ils se présentent à lui, ne reculant pas plus devant les laideurs de l'âge et les difformités physiques que devant les outrances de la mode ou les fantaisies du costume; en cela bien espagnol, bien de sa race, qui ne connaît pas le ridicule.

Nous nous souvenons d'un portrait d'officier supérieur, au visage haut en couleur, à l'habit bleu à large collet relevé, boutonné droit, laissant saillir, sous un pantalon blanc à pont, une bedaine phénoménale du plus réjouissant aspect. Du portrait on ne voit que le ventre blanc, médusant, semblable à une cible.

Des figures de femmes à turbans à aigrettes, à écharpes à fleurs négligemment jetées sur les épaules, à manches à gigot, ne sont guère moins étranges.

Le respect absolu de la personnalité, Vicente Lopez l'a porté au suprême degré. Sa facture, malheureusement trop timide et trop soucieuse du fini, varie néanmoins selon le caractère et le tempérament des person-



FRANCESCO GOYA.
Musée du Prado.

nages qu'il doit rendre. Son procédé demeure toujours simple, ses moyens de transposition élémentaires. Sa sensibilité picturale lui permet des rapports délicats de valeurs, des nuances résultant de subtiles combinaisons de tons. Il a de plus, jusqu'à un certain point, chose rare pour son époque, le mépris de l'apprêté et du théâtral. Malgré toutes ses qualités, il lui manque parfois de creuser assez profondément le caractère et l'individualisme. Il est trop souvent encore ce que l'on peut appeler un peintre en dehors.

L'extériorité du modèle frappe évidemment Vicente Lopez plus que son tempérament intime et individuel. Son analyse n'est incontestablement pas celle d'un Holbein. Il n'en reste pas moins — Goya toujours excepté — le seul véritable portraitiste espagnol de la première moitié du XIXe siècle, laissant loin derrière lui ses émules du jour, les José de Madrazo, les Rafael Tejeo, les Antonio Ribera, plus compassés, plus froids, plus glacés les uns que les autres, et ses compétiteurs, les Francisco Lacoma, les Juan Bauzil, les Vicente Jimeno Corra; seul Alenza montre parfois des qualités équivalentes.

L'Académie de San Fernando renferme de nombreux portraits de Vicente Lopez. D'abord ceux d'une partie de la famille royale; celui de Ferdinand VII en tenue de capitaine général, assez froid; ceux du roi et de la reine des Deux-Siciles, père et mère de Marie-Christine, le roi, en uniforme militaire, penché en avant dans une pose quelque peu lassée, le crâne dénudé, de courts favoris blancs descendant sur les joues jusqu'au menton, l'aspect doux et bonhomme; la reine, coiffée d'un turban; le portrait de l'Infant D. Francesco, âgé d'une trentaine d'années, sous le costume d'un officier supérieur, les cheveux bruns et les moustaches châtain.

Mais le meilleur des portraits de Vicente Lopez, que possède l'Académie de San Fernando, est encore celui de Fernando Varela, vieillard de soixante à soixante-dix ans environ, assis, coiffé d'un bonnet, la face rasée, un manteau vert doublé de fourrures sur les épaules, peinture ferme et solide au possible. Notons encore celui du peintre-illustrateur Isidro Gonzalez Velazquez, la tête chauve, en habit bleu chamarré d'argent, qui fait penser à Ingres, toutes distances gardées; enfin, un buste d'homme à allures ecclésiastiques, énergiquement interprété.

Au musée de l'art moderne, Vicente Lopez n'est pas moins bien représenté. Voici d'abord une suite d'effigies officielles; celle de l'Infant D. Antonio, puis les portraits de la princesse Dª Maria Antonia de Naples, première femme de Ferdinand VII, de la reine Marie-Christine, de l'Infante Maria Josefa Amelia, fille de l'Infant D. Francesco de Paule, de la princesse Isabelle de Bragance. Mais, quoique tous remarquables, ce ne sont pas encore les meilleures productions de son pinceau que nous rencontrons dans cette galerie. Combien nous leur préférons le portrait du père de l'artiste, vieillard en costume de la fin du XVIIIe siècle, houppelande bleue et gilet vert, affaissé dans un fauteuil à côté d'un clavecin, un cahier de musique à la main, la tête chenue à la lèvre inférieure proéminente, les bajoues pendant sur le jabot. Certes, dans cette œuvre, une des plus intimes et des plus senties de l'artiste, le fils a mis tout son cœur.

A côté de cette toile hors ligne, il faut faire une place au portrait de D. Luis Wrelldrof, en uniforme d'officier supérieur, et à celui de D. Ignacio Gutierrez Solar, vieux chambellan à l'aspect grimaçant, ratatiné et matois, chamarré sur toutes les coutures, brandissant drôlement de la main droite la clef, insigne de sa charge.

Voici encore, de Vicente Lopez, un beau portrait d'apparat du duc de l'Infantado, rappelant ceux des généraux de l'Empire, de Gérard; le duc est représenté en pied, en tenue de commandant d'armée, nu-tête, en habit couvert de broderies, culotte blanche, grandes bottes molles, le chapeau à plumes sous le bras, l'épée au côté, debout en pleine campagne auprès d'un tertre sur lequel est posée une carte d'état-major.

Bien d'autres ouvrages de Vicente Lopez, renfermés dans les résidences royales, dans certains musées provinciaux, — et particulièrement dans celui de Valence, sa ville natale, — dans des collections particulières, mériteraient d'être décrits ou tout au moins notés. Signalons parmi ceux-ci : les portraits de Charles IV, du prince Maximilien de Saxe, du médecin de la Chambre du roi, D. Pedro Castella, de D. Manuel Montfort, de D. Vicente Blasco, de D. Joaquin Obregon, du sculpteur Gregorio Hernandez ; celui du duc de Montijo, en uniforme d'officier, un bandeau de taffetas sur l'œil droit, qui se trouve au palais de Liria, chez le duc d'Albe ; ceux du marquis de Navales, la figure encadrée dans un collier de barbe noire et touffue, un extraordinaire chapeau gris en poil de lapin sous le bras, et du marquis

de Salvador, représentant de l'Espagne au congrès de Vienne, inachevé et pour cela même plus puissant, moins atténué ; ces deux derniers, propriété de D. Aur. de Beruete.



LE MARQUIS DE NAVALES.
Collection de D. Aur. de Beruete.

Enfin, il exécuta celui de Goya, conservé au musée du Prado, qui mérite une attention toute spéciale. C'est en quelques heures, sur l'ordre de Ferdinand VII, que Vicente Lopez peignit en 1827 le vieux maître, alors plus qu'octogénaire, venu une dernière fois à Madrid solliciter le

renouvellement de son autorisation de résider à Bordeaux, où il s'éteignit quelques mois plus tard.

Vicente Lopez fut un fort habile copiste, ce qui n'a rien d'extraordinaire, étant données ses premières études.

Le musée provincial de Valence montre de lui une reproduction d'un *Saint François d'Assise*, de Ribalta, d'une grande franchise d'exécution; le musée du Prado, une réduction en petites dimensions de la fameuse composition de la *Santa Forma*, de Claudio Coëllo, de l'église de l'Escurial, d'un sentiment délicat, tout à fait digne du malheureux maître que la venue de Luca Giordano en Espagne conduisit au tombeau.

Enfin, pour finir, ajoutons que Vicente Lopez dessina diverses compositions, gravées par J. Enguidanos, pour un ouvrage intitulé : *Uranografia* ou *Planisferio* et une suite de quinze sujets pour un *Chemin de Croix*, traduit sur cuivre par Gamborino. Ces planches appartiennent à la Chalcographie nationale d'Espagne.

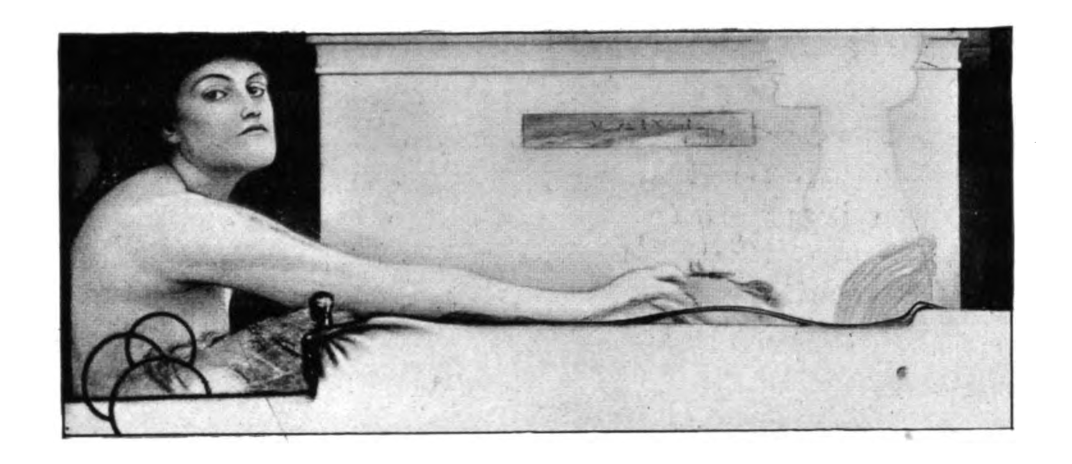
Vicente Lopez mourut à Madrid en 1850, à l'âge de 78 ans, après une vie toute de travail. Il laissa deux fils, Bernardo et Luis, qui furent peintres comme leurs ancêtres et leur père, mais n'eurent malheureusement pas la valeur de ce dernier.

Le premier, Bernardino Lopez y Piquer, né à Valence en 1801, mort à Madrid en 1874, s'adonna surtout au pastel. Le musée du Prado conserve de lui, exécuté par ce procédé, un portrait de la reine Marie-Isabelle de Bragance, seconde femme de Ferdinand VII. On voyait naguère de Bernardino Lopez, au palais de San Telmo, à Séville, alors résidence du duc de Montpensier, les portraits du maréchal Narvaëz, du Dr Pedro Castello qui avait déjà, comme nous avons vu, posé pour son père, et différentes figures de fillettes en costume Watteau.

Le second, Luis Lopez, reproduisit surtout des ouvrages d'autrui; il brossa néanmoins quelques œuvres personnelles, comme en témoigne un petit portrait de D. Carlos de Bourbon, qui figurait naguère dans la galerie de l'Infant D. Sébastien de Bourbon et de Bragance.

Paul LAFOND





ARTISTES CONTEMPORAINS

FERNAND KHNOPFF

Informe ou parfait, barbare ou raffiné, l'art, quelle que soit la portée générale ou la valeur humaine qu'on lui attribue, apparaît d'abord comme la résultante, la fleur dernière d'une culture ou d'une sensibilité ethnique. Représenter exactement, en force et en beauté, la façon de sentir de leur nation et de leur temps, c'est la gloire unique et suffisante des plus grands artistes de tous les temps, de ceux d'hier et de ceux d'aujourd'hui. On loue Breughel et Rubens d'être de purs Flamands de Flandre, nous aimons en Watteau la volupté tendre et la grâce à la française, en La Tour l'ardente curiosité du siècle des philosophes, et si les grands artistes de la Renaissance italienne formulèrent une beauté européenne, ils furent par-dessus tout des Italiens ; c'est la culture italienne tout entière que l'Occident dut accepter avec eux. L'œuvre d'art peut provoquer des émotions de pensée dans tous les cœurs humains, elle n'en a pas moins pour origine une vibration visuelle, intellectuelle ou sentimen-

tale, commandée par la race et le milieu. Mais le mouvement irrésistible qui entraîne aujourd'hui la civilisation vers certains centres de culture surchauffée, capitales cosmopolites, carrefours des grand'routes du monde, a créé une culture de haut luxe que son raffinement extrême et morbide, l'inquiétude anarchique et hautaine de ses aspirations, séparent radicalement des sensibilités nationales, quelles qu'elles soient. Qu'il faille applaudir ou déplorer l'éclosion de cette âme, appelée par quelques-uns « mondiale », pour employer l'odieux barbarisme à la mode, cela n'est pas à considérer ici. Elle est indéniable, et ceux-là mêmes qui la conçoivent comme un danger ou du moins comme un signe de décadence, en subissent, dans une certaine mesure, la contagion et la séduction.

Certains artistes, poètes, romanciers, philosophes, peintres et musiciens, la représentent : ils la condensent, l'expriment, en fixent le charme inquiétant et malsain, et leur œuvre, aboutissement ou prélude, compte parmi les plus attachantes du temps où nous sommes. Le peintre belge Fernand Khnopff est de ceux-là, et son cas est d'autant plus intéressant, que la nation à laquelle il appartient a conservé jusqu'ici, dans sa peinture, la forte empreinte de la race. Ce peintre de tous les raffinements est très exceptionnel dans un pays où l'art, d'ordinaire, a quelque chose d'instinctif et de primesautier, et il apparaît d'abord dans l'école comme une inexplicable singularité.

Khnopff est plus connu à Vienne et à Londres qu'à Paris, où il a peu exposé jusqu'ici, mais il est cependant de ce petit groupe d'artistes belges dont le talent s'est imposé au public européen, et qui ont répandu à l'étranger la renommée d'une école riche de traditions et de tempéraments. Son art est pourtant différent de celui dont ses compatriotes poursuivent la réalisation. Constantin Meunier, Claus, Baertsoen, Frédéric, quelle que soit la part de personnalité et par conséquent d'idéalisme qu'ils mettent en leurs œuvres si vibrantes et si sincères, sont des réalistes qui cherchent leur inspiration dans le spectacle quotidien de la vie. Khnopff met son effort, sinon à représenter des idées, du moins à exprimer par le symbole des sensations et des émotions d'ordre intellectuel. Sa conception personnelle de l'art, aussi bien que ses moyens d'expression, tout contribue à le situer hors cadre.

Dans un livre récemment paru, un critique allemand, M. Richard

Muther[1], a cru voir en Fernand Khnopff « le rejeton au sang bleu de l'antique civilisation belge, qui ne tire pas de la vie, mais de l'art des anciens, le parfum morbide et fané de ses œuvres ». Étrange méconnaissance d'un tempérament national et d'une tradition auxquelles l'art et la personnalité même de M. Khnopff font le plus frappant des contrastes ! Le trait dominant de l'art aux Pays-Bas fut toujours un réalisme étroit et solide. Le mysticisme ardent et raffiné de certains gothiques lui-même cherche sa source dans l'observation directe de la vie et des objets familiers ; la splendeur sensuelle de Rubens, comme la précieuse élégance de Van Dyck, ont leurs racines dans le spectacle quotidien d'une richesse marchande qui veut paraître et s'étaler ; de nos jours enfin, le paysage et tous les « petits genres » réalistes sont infiniment plus brillants en Belgique que ce qu'on est convenu d'appeler la grande peinture. L'art idéaliste, l'art d'imagination et de symbole n'est représenté que par quelques isolés, lesquels, sauf exception, n'ont pas assez de culture générale pour chercher à exprimer autre chose que de vénérables lieux communs. La vieille civilisation belge, pour parler comme M. Muther, quel que soit l'aspect sous lequel on l'examine, est matérielle et sensuelle. Elle n'est pas dénuée d'élégance ni d'une sorte de grâce particulière, mais cette élégance et cette grâce s'enferment uniquement dans les formes plastiques, et le sentiment de l'art en Flandre a toujours ignoré certaines nuances, certaines formes d'émotions intellectuelles qui, précisément, sont celles que poursuit M. Khnopff. Aussi bien, ne faudrait-il pas chercher les origines de cet artiste dans les pays belges. Ses ancêtres étaient viennois ; ils appartenaient au service de la cour des Habsbourg, et c'est sous le règne des archiducs Albert et Isabelle que l'un d'eux, accompagnant ces princes, vint s'établir dans les Pays-Bas. Cette famille se fixa, par des alliances, à Bruxelles, puis en Flandre, prit la langue et les mœurs du pays, mais on n'en pourrait pas moins retrouver en Fernand Khnopff de lointains et mystérieux atavismes, qui le font très différent d'allures et d'attitude de tous ceux qui l'entourent. Son éducation accentua ces différences. Né au château de Gremberghen, près de Termonde, en 1858, il passa ses premières années à Bruges, où son père était magistrat. Rodenbach n'avait pas encore mis à la portée des touristes

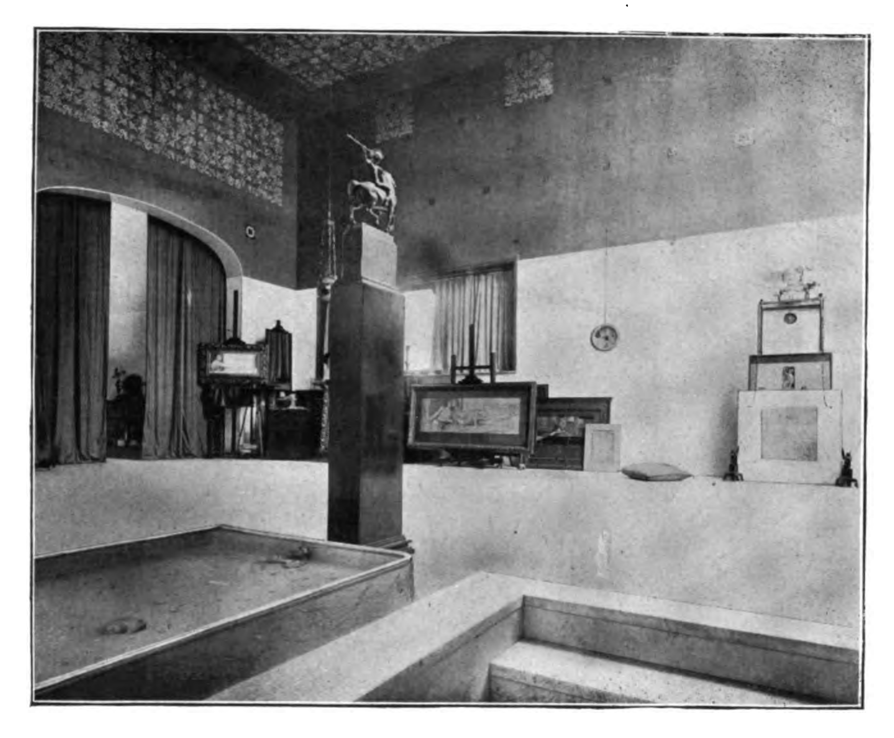
1. *La Peinture belge au XIX[e] siècle*, par Richard Muther, traduit par Jean de Mot. Bruxelles, Misch et Thron.

les beautés austères, recueillies, songeuses de la vieille capitale flamande. C'était une ville de rêve et de raffinement dont le charme demeurait secret. Khnopff en a gardé toute sa vie un souvenir intense et merveilleux, qu'il s'occupe en ce moment de fixer en une série de dessins et de peintures et qui forme l'assise profonde de sa sensibilité. Puis il vient à Bruxelles, termine des études de droit et entre à l'Académie de dessin, qui est l'école des Beaux-Arts de la ville. Il y apprend consciencieusement la technique de son art, mais se garde de l'influence du milieu et, par réaction contre l'esthétique officielle de la maison, où dominait l'amour exclusif de la « belle pâte flamande », il se crée dès lors cette facture serrée, minutieuse et patiente, qui distingue toutes ses œuvres, et par quoi il tente, semble-t-il, de faire oublier le métier d'art, afin d'enfermer le spectateur dans le seul souci de l'expression.

Aussi bien, à cette époque déjà, Khnopff avait terminé l'éducation de son imagination et de sa sensibilité. Tout seul, se gardant même de ses amis, vivant parmi ses livres et ses rêves, se décorant l'âme de tous les songes antiques et légendaires, de Flaubert et de Leconte de Lisle, s'exaltant le cœur parmi les nostalgies baudelairiennes, il avait édifié sa conception de la Beauté. Un séjour à Paris, où il travailla à l'atelier Jules Lefebvre, et où il connut Gustave Moreau, la confirma et la précisa. Revenu à Bruxelles, alors en pleine effervescence impressionniste, il expose d'abord à l'Essor, puis au XX, la Société d'où est sortie l'actuelle Libre Esthétique. Mais parmi les recherches coloristes qui absorbaient la plupart de ses contemporains, son art étonne et détonne. Dès ce moment, il est lui-même, et s'il accentue encore ses singularités, il a déjà fixé sa physionomie et délimité son effort; il a codifié sa règle de vie, formulé cet égotisme dédaigneux qui, parmi les peintres de race flamande qui l'entourent, instinctifs, primesautiers et incultes, suffirait à l'isoler; il a édifié ce rêve d'un art volontaire, synthétique, intellectuel et cosmopolite qui fait de lui le représentant d'une sensibilité nouvelle.

Un isolé qui défend son isolement de toutes les barrières que la réserve, la froideur, et le dédain qui s'excuse avec de la politesse, peuvent fournir à l'homme du monde ; un solitaire qui a perfectionné sa solitude de toutes les ressources de son orgueil : tel apparaît d'abord cet artiste singulier, qui s'est paré du masque banal du dandy, afin de mieux conser-

ver pour soi seul les particularités d'une âme très ornée et passablement artificielle. Il a l'horreur instinctive et profonde de ces mœurs débraillées et bohèmes que le romantisme a répandues dans le monde des arts et que la cordialité populaire des manières belges a encore aggravée. Dès ses débuts, il n'a pas craint de passer parmi ses confrères pour un « bourgeois » et un égoïste. Faut-il l'en défendre ? « Claustration et égoïsme, dit à son



L'Atelier Khnopff.

propos Émile Verhaeren, son premier biographe, ne sont-ce pas là les vertus et les goûts des créateurs de Beau et des apporteurs de merveille ? Rien ne peut les remplacer, et il est lâche de ne point oser proclamer devant certain monde scandalisé qu'on est un reclus et qu'on est un égoïste ». Fernand Khnopff n'a pas craint de faire cette proclamation ; il l'a même affichée sur sa maison.

Rien de plus caractéristique, de plus explicatif de lui-même en effet, que cette maison qu'il vient de se faire construire à Bruxelles, sur la lisière du bois de la Cambre, dans un quartier neuf peuplé de villas et où l'on

trouve un peu de ce charme sain et frais qu'affecte le *suburb* de Londres. C'est d'ailleurs une véritable œuvre d'art. L'artiste l'a étudiée avec le soin et la méthode qu'il met au moindre de ses tableaux; elle enferme et précise sa conception du monde et de la Beauté.

Elle apparaît dès l'abord comme le temple du Moi, la chapelle votive d'une esthétique personnelle et compliquée, la forteresse d'une individualité en perpétuelle défense contre le monde et la vie. Le personnage symbolique que M. Maurice Barrès décrivit dans *Sous l'œil des Barbares* eût peut-être, aux jours de sa jeunesse et de son premier dandysme, rêvé d'une telle demeure. Max Stirner sans doute s'y fût complu; aujourd'hui, l'égotisme pessimiste du propriétaire seul peut y trouver le cadre de ses songes. Des étrangers, des « Barbares », pour employer la terminologie de M. Barrès, ceux-mêmes qui se sentent pour l'artiste et pour son esthétique particulière de la sympathie et de l'admiration, se trouvent un peu contraints dans cette demeure austère, splendide et froide, tant elle est parfaitement et uniquement adaptée à la personnalité de celui qui l'occupe. En sa clarté, la façade a quelque chose d'hostile et de mystérieux. Dessinée, étudiée par Khnopff dans ses plus petits détails, elle ne peut s'apparenter à aucun style défini, et pourtant elle a du style. Au premier abord, elle paraît tout à fait pauvre et nue, avec son crépi de ciment d'un blanc laiteux, ses petites fenêtres aux boiseries noires et garnies de velours blanc ou de soie bleu de ciel, mais, à y bien regarder, on distingue certains détails d'un extrême raffinement; la pureté des profils, la parfaite proportion de chaque partie attirent et retiennent l'attention; çà et là, dans la nudité d'un panneau, se distingue le dessin original d'un monogramme, puis, au-dessus de la porte sur fond d'or, s'inscrit cette devise d'un idéaliste qui ne veut considérer les choses que sous leur aspect d'éternité: « *Passé — Futur* ». Entrez. Une antichambre nue, aux murs de stuc poli, gardée par un paon empaillé, traditionnel symbole d'orgueil, vous reçoit d'abord. Puis, si d'inflexibles consignes n'ont pas calfeutré le peintre dans son atelier, un serviteur silencieux entrouvre une portière de velours blanc, et vous fait pénétrer dans la demeure. Un long corridor clair, dont les murs de stuc brillant s'illustrent de quelques dessins, parmi lesquelles se remarque cette inscription luxueusement encadrée: « *On n'a que soi* », et où règne une lumière étrange et glacée, tamisée par des vitraux or et



FERNAND KHNOPFF. — SYBILLE.

azur, mène d'abord à la salle à manger. Elle est toute blanche aussi et sans autres meubles qu'un divan et une petite table, une salle à manger volontairement inconfortable en sa beauté sévère, la salle à manger d'un ascète artiste, si ces deux mots peuvent s'apparier. Plus loin, tout au bout de la maison, et surélevé de quelques marches de marbre blanc, s'étend l'atelier, C'est ici le cœur de l'habitation, le *naos* de ce sanctuaire. Et, de fait, il y règne une sorte d'atmosphère religieuse. Un autel domestique, à la manière romaine, s'offre d'abord aux regards. Il est étrange et paradoxal. Sur un socle dont les parois, d'un ton de lapis-lazuli, sont faites de plaques de verre coulé par Tiffany, s'élève une armoire de cristal, ornée aux coins de chimères en bronze doré, et contenant quelques bibelots précieux, ainsi que des miniatures, les *imagines* de la famille; une admirable figure antique du sommeil — ce qu'il y a de plus parfait dans notre existence, dit Fernand Khnopff — surmonte le tout.

Un jour tranquille et glacé règne dans cette vaste pièce blanche et or, aux meubles rares et précieux; de l'eau qui tombe dans une vasque de marbre blanc, où des roses effeuillées mêlées à des coquilles mettent des taches de nacre et de rouille, anime le silence. Sur une stèle noire, une amazone de bronze de Franz Stuck, et çà et là, sur des colonnes de lapis, un masque d'ivoire cerclé d'or, une tête antique, un bibelot précieux. Au centre, un cercle doré se dessine dans la mosaïque blanche. Il correspond avec un autre cercle tracé dans le plafond où se trouve représenté la constellation sous laquelle est né l'artiste. C'est là qu'il travaille. Le jeu des draperies permet de maintenir toujours à cet endroit la même lumière douce et mesurée. En des perspectives ingénieusement établies, on peut voir de là toute la maison. Voici, d'un côté, la succession des plans laiteux du couloir d'accès. De l'autre, on distingue, au travers d'une baie une manière de salon, ou plutôt de « rêvoir », sans communication directe avec l'atelier et surélevé au-dessus du sol de quelques pieds. Khnopff y a disposé quelques œuvres, — originaux et reproductions, — des maîtres qui lui donnent de l'enthousiasme ou des artistes qu'il juge de sa parenté intellectuelle : Le Vinci, Gustave Moreau, Burne-Jones, Leighton. Des stèles de lapis surmontées de statuettes, des étoffes précieuses le décorent sobrement, et suivant qu'on se tourne ou se détourne, qu'on ouvre une porte ou une fenêtre, on peut créer là, pour le spectateur qui se trouve dans

l'atelier, vingt fonds de tableaux d'une harmonie délicate et tendre, en des tons qui semblent avoir été hiératiquement fixés : blanc, or, noir et bleu.



UNE JOUEUSE DE TENNIS.
Dessin.

Le goût le plus sûr a présidé aux moindres détails de l'ornementation de cette demeure. Pas une espagnolette, pas un bouton de porte qui n'ait été choisi après de longues études, ou dessiné par l'artiste lui-même; pas un rideau qui n'ait été soigneusement harmonisé : Edgar Poë, l'auteur de cette étonnante *Philosophie de l'ameublement*, eût approuvé l'ordre et la méthode qui ont présidé ici au choix des couleurs et à la disposition des lignes décoratives. A la différence de la plupart des artistes qui s'arrangent un intérieur, Khnopff n'a pas visé au pittoresque, mais à l'harmonie. Cette maison a l'ordonnance classique et sobre d'une symphonie classique, ou mieux d'une formule d'algèbre. Elle en a aussi la sécheresse. Toutes ces beautés savantes ont quelque chose d'artificiel, et en visitant le *home* de Khnopff, un nom vient naturellement à l'esprit : des Esseintes. On sent qu'un ordre minutieux jusqu'à la puérilité règne sur les choses. Il semble que la place de chaque objet, l'orientation de chaque bibelot, ait été déterminée une fois pour toutes, par un dogme intangible, et le silence de ces grandes pièces blanches et brillantes, d'où, par aucune fenêtre, on ne voit la vie qui passe, a quelque chose d'angoissant.

La Vie ! C'est ce qui manque à cet asile de Beauté. La splendide imperfection des choses qui se font et se défont est absente de ce temple d'une esthétique trop précise, et les natures primesautières et communicatives s'y sentent étrangement comprimées. Les minuties, certains détails bizarres, la règle d'existence que cet intérieur suppose, leur paraissent absurdes ou enfantines. Mais ceux-là, pour M. Khnopff, ce sont les Barbares, et c'est sa joie de leur déplaire. La Vie, la Vie majestueuse, indifférente, imparfaite et magnifique, est odieuse à ce pessimiste qui



Le Pont de Fosset.

élève un temple à Hypnos. C'est contre elle qu'il a dressé son rêve d'art, c'est contre elle qu'il a élevé les murailles de cette maison, sanctuaire et tour d'ivoire.

A y bien regarder, Khnopff est peut-être, en effet, le seul artiste contemporain dont l'œuvre réponde exactement à l'esthétique pessimiste, à l'esthétique de Schopenhauer : l'Art, contemplation désintéressée, est pour lui le remède, la consolation suprême du mal d'être. Le spectacle de la beauté est pour lui un refuge et un dictame. Il est peu de ses œuvres — dessin, peinture ou sculpture, — qui n'exprime le désenchantement. La figure qui le hante, et qui revient sans cesse sous son pinceau, sous

son crayon, sous sa pointe d'aquafortiste, c'est un visage de femme, hautain, triste et las, le visage d'une âme navrée qui dissimule son navrement sous de l'orgueil et de l'ironie. Les yeux s'alanguissent dans la tristesse d'une décadence qui raffine à l'excès, mais le menton est d'une indomptable volonté, et parfois aussi d'une sensualité violente qui a quelque chose d'inquiétant. Ce sont les images chimériques de je ne sais quelle muse qui tiendrait en elle les aspirations les plus hautes et les plus lointaines, et les voluptés les plus cruelles et les plus défendues dont ait rêvé l'Humanité. Volonté ! c'est bien l'impression que donne la matérialisation de cet idéal de l'artiste, et cela est bien schopenhauerien. Une volonté effrénée, mais qui se contient soi-même, connaît qu'elle n'engendre que douleur et dégoût, et, se niant d'un suprême effort, se réfugie dans sa propre contemplation : ainsi se pourrait définir en termes abstraits l'impression que donnent ces figures dont le sourire a toujours quelque chose de douloureux. Exprimer tout cela, et cela seul, c'est le cher désir de Khnopff.

Je ne sais s'il eût pu formuler ainsi en phrases desséchées sa conception, trop subtile pour être très définissable, de la Beauté, des fins et des moyens de l'Art. Mais pour être à demi inconscient, cet idéal n'en est que plus impérieux. Le souci d'exprimer en sa pureté métaphysique la Volonté est si absorbant et si continu chez cet artiste qu'il a cherché en plusieurs de ses toiles à rendre plastiquement des émotions musicales, manifestation directe du Vouloir en soi, suivant le philosophe.

Certains de ses pastels, plusieurs de ses dessins sont de véritables symphonies, c'est-à-dire que, par des combinaisons de tons, par la pureté d'un trait, il tente, non pas de reproduire un aspect ou un spectacle de la vie, mais de suggérer certaines sensations plus ou moins indécises, certaines émotions d'ordre général, de véritables paysages d'âme.

Orgueilleuses et vaines tentatives que ces essais de transpositions, par quoi l'on tente de reculer les limites naturelles des arts, diront certains ; entrevisions merveilleuses de l'esthétique de l'avenir, jugeront ceux qui pensent, avec Camille Mauclair[1], qu'il y a des rapports interchangeables entre un beau ciel, une symphonie, un regard, un geste, que « les œuvres d'art sont simplement des procédés inventés pour fixer ces rapports, de

1. *Idées vivantes*, par Camille Mauclair. Paris, Librairie de l'art ancien et moderne.



FERNAND KHNOPFF. — UN « ARUM-LILY ».

façon que nous les retrouvions à volonté, que ce sont donc des signes d'analogies comme les chiffres sont des signes de nombres, enfin qu'en poussant l'analyse on arrivera à une synthèse des quatre arts, et que l'on pourra considérer que bronze, son, couleur, rythme verbal, sont des matériaux équivalents ».

Quoi qu'il en soit, dans tout cela, il n'y a rien de flamand ni d'essentiellement belge ; on peut même dire qu'il n'y a rien de plus éloigné de la « sensibilité belge » que cet art intellectuel et volontaire, chercheur d'absolu, dédaigneux du pittoresque autant que des « beaux coups de brosse » et des « trouvailles de palette ». Nulle part dans la tradition artistique nationale vous ne trouverez trace de préoccupations de cet ordre et, si vous cherchez les origines de l'art de Khnopff, c'est uniquement parmi les étrangers et parmi les modernes qu'il faut porter vos regards. Sa facture minutieuse et consciencieuse ne suffit pas à établir des liens entre lui et les grands gothiques de Flandre. Ses véritables maîtres, s'il a des maîtres, sont Burne-Jones, Whistler et surtout Gustave Moreau. Aussi Khnopff n'a-t-il guère été compris dans son pays. On a admiré la précision savante de son dessin, la distinction de son coloris ; ses sujets ont déconcerté et piqué les curiosités, ses intentions vraies n'ont pas été pénétrées. Peu lui importe. Indifférent au succès de foule, il cherche son public parmi le petit monde cosmopolite, curieux et las, que produit le terreau surchauffé des grandes villes, et les applaudissements discrets qu'il recueille le contentent et lui suffisent.

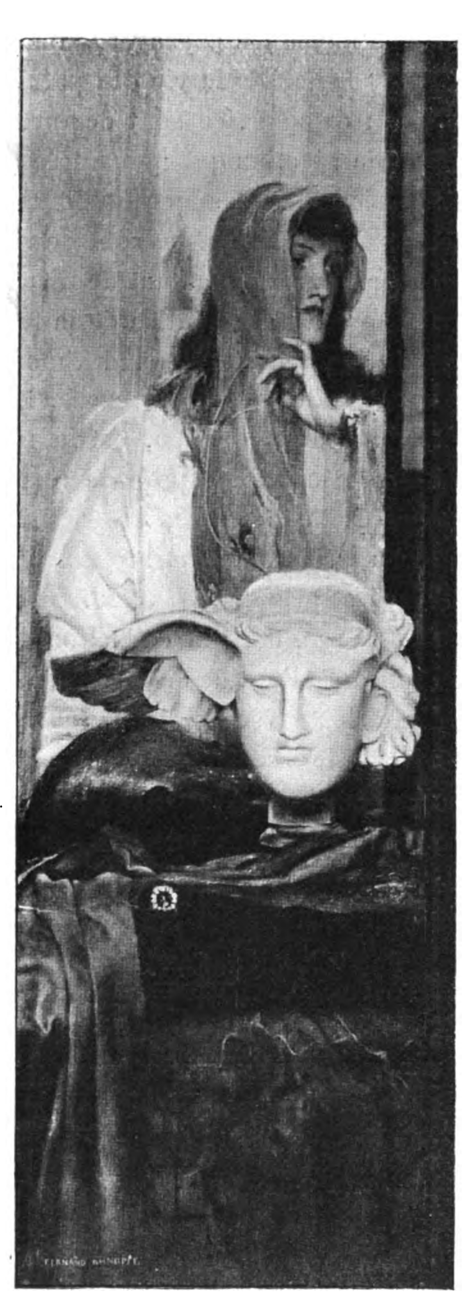
Khnopff est, du reste, de ces peintres qu'on ne peut goûter à demi. On aime ou on déteste cet art inquiétant et tardif, où d'aucuns voient quelque chose de malsain et de décadent. Et, en effet, si l'on entend la décadence au sens que lui donnait Nietzsche : une diminution de la volonté de puissance et de la force vitale, si l'on admet que culture et décadence puissent être synonymes, on jugera que l'art de Khnopff est parmi les plus dangereux qui soient. Le poète du « surhumain » eût reconnu en cet artiste tous les signes caractéristiques du décadent supérieur : le pessimisme, la lassitude, la curiosité inquiète et vaste, le goût des transpositions, la passion des nuances et l'horreur des couleurs, le désir du sommeil et l'attraction de la mort, le mépris et la préoccupation constante de la sensualité, jusqu'à cette stricte règle de vie, où il eût vu la barrière nécessaire

opposée à l'anarchie des instincts. Aussi, pour une sensibilité jeune, impulsive et un peu barbare, l'œuvre de Khnopff, avec ses tristesses orgueilleuses, son hermétisme déconcertant, ses raffinements, ses arrière-pensées si nuancées et ses minuties, paraît d'autant plus agaçant qu'elle y sent une puissance et une séduction dont elle ne peut démêler la nature. Au contraire, pour ceux dont l'âme est épuisée de culture et de raffinement, perpétuellement avide en même temps que lassée de toutes les curiosités, pour ceux qui ont goûté au poison délicieux des villes mortes et des civilisations finissantes, et, d'autre part, pour ces esprits compréhensifs et dégoûtés qui, froissés de toute inélégance, s'intéressent plus à la vie intérieure des êtres qu'à leur pittoresque, Khnopff est un grand faiseur d'enthousiasme, un grand créateur de rêve. Et ne sont-elles pas les avant-coureuses de la décadence, ces âmes délicates et compliquées qui saluent comme une de leurs saintes Marie Bashkirtseff, « Notre-Dame du sleeping-car », ou Élisabeth d'Autriche, l'impératrice errante? Cosmopolites qui se sont assimilé la beauté de tous les paysages et les pensées de toutes les littératures, dilettantes pour qui la vie n'est supportable qu'à condition de l'orner de toutes les émotions imaginables, décadents enivrés par le désir de la mort, tels sont ceux qui composent le public de Khnopff, tels sont ceux qui commandent cette sensibilité des élites urbaines dont il est le peintre le plus caractéristique. C'est à eux que s'adresse ce symbole de l'isolement volontaire : « *I lock my door upon myself* », ces affirmations d'un idéalisme hautain ; *Un ange*, *Renascens*, *Vénus*, *l'Offrande*, *la Tentation de saint Antoine*, cette image douloureuse de la nostalgie : « *Mon cœur pleure d'autrefois* », ou bien ces visages féminins, qui, sous des titres divers, réapparaissent toujours dans les expositions de Khnopff et qui semblent la plus exacte figure de son idéal.

Quelles que soient l'originalité et la personnalité de l'esthétique de Khnopff, elle eût été sans portée, si elle n'avait été servie par un métier qui cherche à se faire oublier à force de perfection. Dessinateur savant, peintre habile et délicat, sculpteur parfois, Khnopff apporte à chacune de ses œuvres un souci de perfection, un soin qui va jusqu'à la manie, et par quoi se manifeste un très noble respect de son art.

« Fernand Khnopff au travail, dit Verhaeren, ne bouge presque, ni ne s'emballe. Minutieux, à petits coups brefs, avec une lenteur à peine

inquiète, sa pointe, brosse ou crayon, griffe le panneau ou le papier, mais son regard est aigu à l'extrême. On sent un vouloir cruel, on y surprend toute une observation tendue vers les choses, implacable et incessante ; la main ne fait aucun mouvement que n'ait déterminé et contrôlé la pensée. Elle n'hésite point. Toutefois, elle n'a aucun entrain, aucune folie, elle est d'une réserve et d'une prudence nette. Point de belle liberté de dessin, point de facture forte et caractérisante, mais des traits minces, sévères, décidés, mais presque de l'écriture ».



L'Aile bleue.

Un tel procédé de travail fait de Fernand Khnopff un excellent portraitiste, et, en effet, si ses portraits sont peu nombreux, ils sont tous, ou presque tous, absolument remarquables par l'art de la mise en page, la précision et la sûreté du trait, le souci de l'expression et de la psychologie du modèle. Dessins, pastels, peintures, les images individuelles qu'il a créées ont toute l'intensité de ces portraits du xve siècle où nous trouvons des documents sur les âmes autant que sur les visages. Plus généralement compris que ses œuvres de symbole, ils ont beaucoup contribué à étendre sa réputation ; ils ont, sinon popularisé, du moins répandu un talent dont le charme était fermé au plus grand nombre. Et cependant, comme ils procèdent bien de la même conception d'art, intellectuelle et volontaire !

De même les paysages. Jamais Khnopff n'a songé à fixer sur la toile un effet fugitif de la vie des prés et des bois, des eaux et du ciel. Ce qu'il a voulu évoquer, ce sont des synthèses de pays, l'âme d'une contrée, ou plutôt la réaction qu'une contrée a créée dans sa propre âme. Ses visions des Ardennes, si tranquilles, discrètes et précises, ses souvenirs de Bruges, tout embrumés de rêve, sont de véritables images sentimentales, et l'on y trouverait presque autant de littérature et de musique que de peinture. Là aussi, apparaît la hantise de la fusion des arts.

Les œuvres de Fernand Khnopff, considérables par l'effort et la portée, ne sont point très nombreuses. Il a le travail lent. Chacune de ses toiles, chacun de ses dessins, est le résultat d'une longue méditation, d'une patiente étude; il expose du reste assez peu. Cependant, si en Belgique le musée de Bruxelles est seul à posséder quelque travail de sa main, il est représenté dans la plupart des grandes collections modernes, publiques et privées; « *I lock my door* », est à la Pinacothèque de Munich; *une Sphinge*, dans la collection du grand-duc Serge de Russie; plusieurs dessins à l'Albertine de Vienne; le portrait de l'impératrice Élisabeth, dans la galerie privée de l'empereur d'Autriche; *En écoutant du Schumann*, chez M. le sénateur Henry Lafontaine, à Bruxelles; *Défiance*, dans la collection du comte de Grammont. Il est également représenté dans les collections du prince de Ligne, de M. Jules Claretie, de sir Edward Burne-Jones, de sir William Agnew, de MM. Penton, William Connal et de Mmes Beer, Errera et Philippson.

Peu connu du grand public des expositions, il s'est fait parmi les amateurs et les curieux d'art une gloire discrète, durable et sûre, qui est la seule qu'il ait ambitionnée. Artiste d'exception, il s'est, dès à présent, placé en marge des écoles et des grands courants de l'art contemporains, mais il n'en est pas moins de son temps. Si personnelles que soient les émotions esthétiques qu'il a fixées, ces émotions appartiennent à la vaste sensibilité contemporaine, si anarchique, si contradictoire et si splendide en son inquiète complexité.

L. DUMONT-WILDEN





LES COLLECTIONS PARTICULIÈRES D'ITALIE

(SECOND ARTICLE[1])

ROME

LES COLLECTIONS COLONNA ET ALBANI

La collection du prince Doria Pamphili, dont nous avons parlé dans un précédent article, est assurément la plus riche et la plus importante des collections privées de Rome. Les autres n'en contiennent pas moins quelques très belles œuvres, tout à fait dignes d'être étudiées.

Le gouvernement italien ayant, comme nous l'avons expliqué, reconnu la nécessité d'arrêter l'exode sans cesse croissant des œuvres d'art, a publié récemment un *Catalogue des Œuvres d'art de grande valeur artistique ou historique, appartenant à des par-*

1. Voir la *Revue*, t. XVI, p. 449 : *la Collection Doria Pamphili.*

ticuliers, qu'il est interdit aux propriétaires de vendre ou d'exporter. Mais ce catalogue est loin d'être parfait. Toutes les œuvres précieuses n'y sont pas portées, et il s'y en est glissé quelques-unes qui n'ont point cette « grande valeur » annoncée sur le titre : il suffira de citer comme exemple l'*Hercule assis* du palais Altemps, dont la fausseté vient d'être démontrée. Nous tâcherons d'être plus exact.

La collection privée du prince Colonna renferme de nombreuses peintures. La plupart sont purement décoratives et d'une valeur médiocre. Mais quatre d'entre elles, très intéressantes, méritent d'être examinées avec quelque détail. Ce sont trois tableaux de Cosimo Tura et un panneau de Bartolommeo Vivarini.

Des trois Cosimo Tura, le plus important est le volet de diptyque représentant saint Paul et saint Maurel avec l'évêque Roverella. C'est un fragment du tableau d'autel que Tura peignit pour Lorenzo Roverella, grand amateur d'art et l'un des premiers mécènes de Ferrare, dans l'église Saint-Georges-hors-les-murs. Le tombeau du donateur, mort en 1475, par Ambrogio da Milano et Antonio Rossellino, se trouve encore dans l'église ; il y aura bientôt deux cents ans que la peinture n'y est plus. Lorsque les Allemands assiégèrent Ferrare en 1709, ils établirent leur quartier général dans l'église Saint-Georges et dans le couvent adjacent ; ils y furent bombardés par l'artillerie des défenseurs de la ville, et Baruffaldi raconte qu'un boulet vint endommager le tableau de Cosimo Tura ; c'est sans doute le volet gauche, portant les images de saint Georges et saint Pierre, qui fut atteint, car il a disparu. La partie centrale, qui représente la Vierge et l'Enfant avec six anges musiciens, demeura intacte : on peut la voir aujourd'hui à la National Gallery (n° 772). La *Pietà* qui occupait le tympan est entrée au Louvre avec la collection Campana.

Sur la base de l'orgue, dont jouent deux des anges, on lit l'inscription :

SVRGE PVER ROVERELLA FORES GENS PVLSAT : APERTVM
REDDE ADITVM. PVLSA, LEX AITA, INTVS ERIT.

La peinture doit avoir été exécutée pendant le long séjour que fit Cosimo à Ferrare, aux alentours de l'année 1469, dans le temps qu'il peignait sur les murs de la villa Schipfanoja, avec Piero della Francesca

et Cossa; *la Vie de Borso d'Este*, mêlée d'allégories et de symboles.

Peu d'œuvres sont, autant que le panneau de la collection Colonna, caractéristiques de son art. On y retrouve ce naturalisme sincère, ce modelé dur, mais exact, cette recherche dans les draperies, qu'on dirait moulées sur les corps, et ce coloris vigoureux, d'un éclat tout vénitien, qui le distinguent. L'influence de Francesco Squarcione, l'initiateur de la Renaissance dans cette région de l'Italie, y est évidente. Squarcione était passionné pour l'antiquité. Il avait, dit-on, réuni, au cours de ses voyages dans la Péninsule et jusqu'en Grèce, une très abondante collection de statues, de bas-reliefs et de fragments décoratifs; il ne se lassait pas de les étudier et de les reproduire dans ses ouvrages. Il les proposait à l'admiration de ses élèves, qui emportèrent de son atelier le goût de l'archéologie. On sait avec quel zèle Mantegna, le plus illustre d'entre eux, s'inspirait des sculptures et des architectures romaines. Tura y cherchait aussi des modèles. Dans le panneau qui nous occupe, les deux petits amours qui



COSIMO TURA.
FRANCESCO ROVERELLA, ÉVÊQUE DE FERRARE, AVEC SAINT PAUL ET SAINT MAUREL.
Collection Colonna.

ornent le chapiteau placé derrière saint Paul sont certainement empruntés à quelque bas-relief ou à quelque camée; une médaille antique décore le pommeau de l'épée de saint Paul, et un camée sert d'attache à la chape de brocart de saint Maurel. Nul doute que Tura n'ait été chercher des inspirations dans la riche collection que le duc de Ferrare, Borso d'Este, continuant les traditions de son prédécesseur Leonello, et désireux, comme lui, de faire de sa ville un centre florissant des lettres et des arts, avait réunie dans son palais. D'une conscience extrême, — la soigneuse recherche avec laquelle il dispose les plis des étoffes en témoigne — le Cosmè a pris plaisir à reproduire ces précieux objets, comme aussi la chape magnifique qu'il a placée sur les épaules de saint Maurel, si parfaitement imitée dans ses détails, qu'elle semble, plutôt que l'œuvre d'un peintre, celle d'un brodeur excellent. Peut-être est-ce aussi de Squarcione qu'il a pris le goût des belles broderies : quelques documents désigent le maître, vers 1422, comme « tailleur et brodeur ».

Ce n'est pas, d'ailleurs, la décoration seule que Tura a prise à l'antique, et il n'est pas juste de reprocher à l'école de Squarcione, comme le fait Burckhardt, de n'avoir apprécié dans les œuvres de l'antiquité que « cette richesse de détail, qui peut-être, en effet, a constitué le prix et la vogue des sculpteurs raffinés de l'époque de la décadence ». N'y a-t-il pas quelque chose de la noblesse antique dans le groupement de ces trois figures? Le profil de l'évêque a toute la fermeté d'une médaille romaine, et saint Paul repose sur le sol avec tant de grandeur et de dignité qu'on croirait, n'était l'agencement tout moderne des draperies, que le peintre avait sous les yeux, en le peignant, une ancienne statue.

Le second tableau de Tura complète heureusement sa physionomie artistique : il représente *la Vierge de l'Annonciation*, partie d'un diptyque, dont l'autre moitié, *l'Ange*, est au musée Poldi-Pezzoli, à Milan.

La Vierge est assise sur un banc de marbre; les mains jointes en un geste de prière, elle baisse la tête d'un mouvement d'humble et gracieuse soumission aux paroles de la salutation angélique. L'architecture manifeste encore, dans les arabesques de la paroi et les sobres chapiteaux, l'amour du peintre pour l'art classique, mais tout le reste prouve bien que Tura ne se desséchait pas dans l'archéologie : il savait regarder la nature avec une tendresse attentive, et le souci qu'il prenait d'orner à la romaine les

murs d'une chambre ne l'empêchait pas d'avoir une vision exacte de la vie. La scène est d'un charme intime et simple, avec je ne sais quelle douceur mystique qu'on n'attendrait guère du rude peintre de Ferrare. Qu'on n'y cherche pas la beauté idéale de certaines vierges florentines ; la poésie, chez le Cosmè, est faite de la sincérité de son réalisme et de la spontanéité de son sentiment.



BARTOLOMMEO VIVARINI.
LA VIERGE ET L'ENFANT.
Galerie Colonna.

Le dernier tableau, *la Vierge et l'Enfant,* quoique intéressant, ne nous semble pas être de la main de Tura ; beaucoup de détails rappellent sa manière : ce sont bien les doigts minces, aigus, aux phalanges un peu noueuses et pliées, qui sont propres à ses figures ; le décor du parapet sur lequel repose l'Enfant est antique à souhait, et les cheveux bouclés, arrangés non sans grâce, sont d'une exécution habile ; pourtant l'œuvre paraît provenir plutôt d'un élève, qui aurait appris quelques formules de son maître et qui les répéterait sans savoir les accorder. Le corps si mal dessiné et si mal posé du *Bambino*, la tête de la Vierge avec son énorme oreille pointue et un œil ouvert, tandis que l'autre est à demi fermé, la *mandorla* rayonnante, où on entrevoit

bizarrement les signes du Zodiaque, paraissent bien éloignés de l'art de Cosimo Tura, art un peu sec et âpre, il est vrai, mais où, sur les plus arides rochers, on trouve toujours d'exquises fleurs.

La Madone avec l'Enfant, de Bartolommeo Vivarini, que nous avons nommée au début de cet article, est d'un grand intérêt pour l'histoire de l'art. Elle porte l'inscription : *Opus factum Venetiis per Bartolomeum Vivarinum de Muriano MCCCCLXXI;* c'est donc un ouvrage de l'époque moyenne de l'activité de l'artiste, antérieur de deux ans au *Saint Augustin* de SS. Giovanni e Paolo, à Venise, où commence à se faire sentir une dernière transformation de sa manière, sous l'influence d'Antonello de Messine, qui venait de s'établir à Venise. Le tableau de la galerie Colonna est une œuvre de transition : les têtes de la Vierge et de l'Enfant sont du type habituel au peintre, qui se répétait volontiers, mais on y reconnaît nettement l'action de l'école réaliste de Padoue : les formes gothiques d'Antonio de Murano sont abandonnées, la décoration prend une ampleur et une richesse toutes nouvelles : des fleurs et des fruits ornent le trône de la Vierge, première apparition de ce mode d'ornementation, dont Carlo Crivelli devait tirer de si magnifiques effets. Bartolommeo Vivarini ouvre vraiment, pour la peinture vénitienne, une ère nouvelle. Déjà dans ses premiers ouvrages, où il collaborait avec son frère Antonio, il y a une vie, une liberté, un charme de couleur, qui font paraître bien dures et bien barbares les compositions de Johannes Alemannus ; sous l'influence de l'école de Padoue, son art se développe de plus en plus : ses figures, individuelles et sérieuses, prennent une dignité austère, qui atteint à la grandeur. Bartolommeo est le précurseur de Giovanni Bellini ; il put lui enseigner l'ordre et l'harmonie, et ce coloris chaud et profond qui est proprement vénitien ; il lui ouvrit la voie, et c'est sa gloire.

Squarcione eut une action décisive, aussi bien sur l'art de Venise que sur celui de Ferrare et de Padoue ; il leur infusa un sang nouveau, générateur d'une vie nouvelle. Les quelques tableaux de la collection Colonna nous ont permis de le constater, et d'apercevoir en raccourci ce qu'était, à la fin du xve siècle, la peinture dans l'Italie du nord. La collection de la villa Albani, qui appartient au prince Torlonia [1],

1. Les tableaux de la famille Torlonia, autrefois au palais Albani, ont été transportés, au début

va nous montrer à la même époque la peinture dans l'Italie centrale.

Mais avant d'arriver à l'école ombrienne, nous signalerons une



LUCA SIGNORELLI.
LA VIERGE ET L'ENFANT, AVEC SAINT LAURENT, SAINT SÉBASTIEN,
SAINT JEAN-BAPTISTE ET LE DONATEUR FILIPPO ALBANI.
Collection Albani.

œuvre intéressante de l'école des Marches, *le Christ mort soutenu par deux anges*, par Francesco Cotignola[1]. Cotignola témoigne que, bien avant que

du siècle, les uns au palais Giraud, Piazza Scossa Cavalli, les autres à la villa Albani. Ce *casino* avait été construit en 1760 par le cardinal Alexandre Albani, qui en dressa lui-même le plan, pour y loger sa célèbre collection d'antiques.

1. Ce tableau est reproduit en tête du présent article.

Lotto apportât dans les Marches l'enseignement du Titien, on allait chercher des exemples à Venise, chez Giovanni Bellini. C'est Bellini qui a créé le motif du Christ mort soutenu par les anges, que tous répétèrent autour de lui; et l'on n'a pas de peine à reconnaître son influence dans la disposition de l'ouvrage qui nous occcupe. On la retrouve moins nettement dans les détails : le Christ a bien quelque chose de bellinesque, mais il est théâtral, et les anges ne rappellent malheureusement que de loin la grâce exquise de ceux du maître vénitien. On pense que ce panneau, en forme de lunette, a dû appartenir à l'église S. Domenico, à Faenza.

Avec Niccolò Alunno, nous abordons l'Ombrie. Il se présente à nous avec un grand polyptyque : au centre, la Madone et l'Enfant entourés d'anges ; sur les volets, huit saints. Le trône de la Vierge porte la signature : *Nicolaus Fulginas, pinxit, MCCCCLXXV*. C'est, on le voit par la date, une œuvre de la maturité de l'artiste, quand il peignait encore avec mesure et goût, et qu'il ne forçait pas son talent pour atteindre à une expression dramatique qui convenait mal à sa nature. Peu de tableaux de lui ont autant de fraicheur et de jeunesse. A l'ordinaire, Niccolò Alunno est assez lourd et matériel ; trop souvent aussi il reproduit les mêmes figures sans se donner la peine de les modifier en rien ; de plus, il apporte dans ses ouvrages une recherche du caractère qui tourne parfois à la grimace. Mais, à l'occasion, il sait trouver des motifs d'une délicatesse et d'une gentillesse exquises. Élève fidèle de Benozzo Gozzoli, il s'inspire comme lui des peintures de l'Angelico, et dans ses bons jours, il en approche davantage. L'art de Gozzoli est plus décoratif que religieux ; ses Vierges, d'ailleurs charmantes, n'ont pas cette pureté, cette douceur divines qui rend inimitables celles de l'Angelico; au contraire, dans la partie centrale du polyptyque de la collection Torlonia, l'Alunno est vraiment digne du grand peintre de S. Marco : les types sont ceux que nous trouvons habituellement chez lui, et un sentiment qui n'est pas très loin du sien anime le groupe. Les saints aussi, sur les volets, sont parmi les meilleures créations de l'artiste : leur beauté, faite de délicatesse et de naïveté, leur expression d'extase fervente, annoncent déjà l'art de Pérugin. Rien ne fait prévoir encore les figures théâtrales et parfois caricaturales dont, à la fin de sa vie, le peintre encombre ses compositions. Il est à un beau moment de sa carrière, qui ne se retrouve plus ensuite.



Le Pérugin. — La Nativité.

Panneau central du triptyque de la collection Albani.

Un grand tableau de Luca Signorelli, une *Vierge entourée de saints*, nous fait voir l'école ombrienne plus avancée, sous un de ses aspects les plus caractéristiques. La Vierge est debout sur le chapiteau doré d'une colonne, contre un drap d'honneur de brocart d'or ; elle tient dans ses bras l'Enfant, qui lève la main en un geste de bénédiction. A sa gauche, saint Laurent et saint Sébastien ; à sa droite, saint Jacques et le donateur Filippo Albani, agenouillé. En longue robe rouge, tenant entre ses mains jointes sa calotte, les yeux levés dévotement, il prie, et le peintre a inscrit sa prière sur une banderole qui part en ondulant de sa bouche : *Veniant mihi miserationes tuæ et vivam.*

Le tableau fut commandé à Signorelli par Filippo Albani pendant un séjour que le peintre fit à Urbin, où les Albani étaient établis. C'est pourquoi sur le chapiteau qui porte la Vierge on voit, avec les armoiries de la famille, les branches de chêne des della Rovere, ducs d'Urbin.

C'est une belle peinture, forte et sérieuse, avec les qualités ordinaires de Signorelli, qui vise, plutôt qu'à la grâce, à la noblesse et à la grandeur : son art de l'ordonnance, sa gravité, son goût pour les paysages, qu'il accorde si heureusement aux figures de ses compositions, et sa science du nu. Le beau saint Sébastien n'est pas indigne de l'auteur des fresques d'Orvieto.

Mais l'œuvre la plus précieuse de la collection est, sans conteste, le petit triptyque de Pérugin. Pérugin le peignit en 1491, lors de son retour à Rome : répartie sur les trois panneaux inférieurs, on lit la signature : PETRUS DE PERUSIA PINXIT MCCCCVIII PRIMO.

En bas, au milieu, *la Naissance de Jésus*, devant un grand portique qui s'ouvre sur la campagne de Pérouse ; sous la voûte qui se prolonge à droite et à gauche dans les panneaux latéraux, saint Georges et saint Jérôme, saint Michel et saint Jean-Baptiste s'inclinent dans un mouvement de pieux amour. Au-dessus, dans la lunette, entre les deux parties d'une *Annonciation*, *le Christ en Croix* au milieu d'un admirable paysage.

C'est le plus ancien tableau d'autel que nous connaissions de lui, bien que ce ne soit pas une production de sa première jeunesse; il est de son meilleur temps, quatre ans après ses premiers travaux de la Sixtine, huit ans avant la décoration du Cambio, qui est peut-être son chef-d'œuvre. La naïveté et la grâce ne sont pas encore devenues chez lui de la manière ; à



la fin de sa vie, il répétera indéfiniment les mêmes motifs dans un sentiment devenu fade, parce qu'il ne sera plus sincère. Ici, au contraire, il y a une tendresse, une dévotion modeste et recueillie, venues du cœur; le caractère ombrien est encore très marqué, et l'on pense à Pinturicchio; mais il n'y a aucune exagération de minutie ni de sécheresse, et rien ne vient troubler le charme délicat de l'ensemble.

La collection Albani ne contient aucune œuvre authentique de l'harmonieux génie qui se forma à l'école de Pérugin, de Raphaël, mais Jules Romain y est représenté par deux magnifiques cartons de fresque. Ce sont les esquisses des peintures du palais du Té, à Mantoue, représentant *l'Histoire de Psyché*. Toutes deux sont d'une splendeur décorative et d'une beauté d'ordonnance qui consolent de toutes les fresques de Jules Romain, où une couleur rousse et désagréable, un dessin prétentieux et lourd, s'allient à une composition froidement académique. Il règne ici une libre fantaisie tout à fait séduisante; les corps nus ont une grâce à la fois vigoureuse et souple : c'est l'esprit même de Raphaël qui, ce jour là, a inspiré son élève.

Une petite *Madone* de Sassoferrato nous conduit en plein XVIIe siècle. Sassoferrato trouva souvent dans l'imitation de Raphaël un agrément assez simple qui est bien précieux dans ce temps d'emphase boursouflée, encore empoisonné de l'imitation mal entendue de Michel-Ange, et où le sentiment ne s'attendrit que pour tomber dans la sentimentalité; pour artificiel qu'il soit souvent, Sassoferrato est encore bien au-dessus d'un Carlo Dolci et de sa fausse douceur. Il y a comme un dernier reflet de sincérité chez ce tardif imitateur des primitifs. La Madone Albani soutient la comparaison avec la fameuse *Madone de Sainte-Sabine*, qui passe, et à juste titre, pour le chef-d'œuvre du peintre.

ART. JAHN RUSCONI



L'ESTHÉTIQUE DE GÉRICAULT[1]

(PREMIER ARTICLE)



UN jeune homme riche, admirablement doué pour l'art, se livre avec une ardeur mal réglée à la double passion qu'il a pour la peinture et pour les chevaux. A peine âgé de vingt et un ans, il fait au Salon un début brillant; presque aussitôt il s'éclipse, disparaît pendant cinq ans, reparaît pour remporter un succès énorme avec une œuvre qui fait scandale. Au lendemain de ce succès, il fait une nouvelle fugue et meurt, après une agonie cruelle, à l'âge de trente-deux ans, léguant à l'histoire le nom de Théodore Géricault. Pour le public, il reste l'homme d'une page unique; à ceux qui l'ont approché, il laisse le regret de n'avoir pas fait rendre davantage à son génie.

Cependant, après sa mort, le bruit qu'il avait soulevé ne s'apaise pas; le *Radeau de la Méduse* devient et demeure populaire; les années s'ajoutent aux années sans le vieillir; puis les études, les croquis accumulés par l'artiste sont livrés au public, recueillis par les curieux, acquis par les collections nationales.

On s'aperçoit alors que cet amateur brillant a été, en réalité, doué d'une vraie divination, qu'il a, à l'aurore du XIXe siècle, pressenti des façons de penser qui ne se sont déclarées que quarante ou cinquante ans plus tard, et qui, par certains côtés, restent les nôtres. Au milieu des renommées qui se classent historiques, la sienne demeure actuelle. Il grandit avec le temps parce que précurseur. Tel, pour la poésie philosophique, Alfred de Vigny.

1. Sous ce titre, M. Léon Rosenthal a bien voulu autoriser la *Revue* à publier le dernier chapitre d'une remarquable monographie de Géricault qui paraîtra prochainement. — N. D. L. R.

Le destin qui a voulu qu'il mourût jeune, lui a ainsi assigné une place à part dans l'évolution de l'art français. Il est né sous le règne de David ; il est mort à l'heure où s'affirmait Delacroix, et il n'a été ni classique ni romantique. Étranger à ces doctrines que les ans ont également usées, il entrevit une formule qu'il n'eut pas le loisir de développer, formule encore vivante aujourd'hui et qu'ont reprise les maîtres du réalisme.

Lorsqu'on essaye de rassembler en un faisceau unique les traits du génie de Géricault, on ne peut se défendre d'un peu d'incertitude.

Il est mort très jeune et n'a certainement pas exprimé tout ce qu'il avait à dire. Chenavard prétendait, il est vrai, que sa gloire avait été servie par sa fin prématurée, que c'était un jeune homme brillant et rien de plus, qu'il était « vidé » et n'aurait pu que décliner ; mais Chenavard était un esprit paradoxal et chagrin, et les projets dont Géricault entretenait ses amis jusqu'à la veille de sa mort nous font concevoir une toute autre opinion. Il méditait trois ou quatre tableaux ; il les voyait par avance et avait commencé à en étudier la composition. Son esprit, exalté par la souffrance, apparaissait riche et puissant. Ce qu'il a fait eût été, sans doute, peu de chose au prix de ce qu'il voulait faire.

De l'édifice qu'il eût construit et qu'il était capable d'achever, il ne nous demeure que quelques assises. C'est sur des fragments qu'il nous réduit à le juger. Et l'interprétation de ces fragments est malaisée. S'ils s'enchaînaient entre eux suivant un ordre interne, s'ils formaient une suite interrompue mais cohérente, un examen un peu attentif en dégagerait sans effort l'intime signification. Par malheur, il n'en est rien. Géricault n'évoluait pas par une progression constante : très sensible aux impressions extérieures, il les subissait avec une intensité telle qu'elles masquaient parfois le développement de sa personnalité. Plusieurs fois il a oscillé. Rome, Londres, lui ont fait éprouver de violentes commotions. De là, des écarts déconcertants. *Le Cuirassier blessé*, la *Course de chevaux libres*, *le Radeau de la Méduse*, *le Derby d'Epsom*, ne sont pas les produits d'un même art ; ils ne sont pas non plus les manifestes d'une formule qui se développe. *Le Derby d'Epsom* contredit *le Radeau* et nie la *Course de chevaux libres*.

Dans cet embarras, Géricault lui-même viendra-t-il nous éclairer ? Consultons les quelques pages manuscrites qu'il a laissées, ses lettres, les



Géricault pinx. Héliog Braun Clément & Cie

AMAZONE

Revue de l'Art ancien et moderne Imp Georges Petit

conversations, que ses disciples ont pieusement notées[1]. Directs ou indirects, l'ensemble de ces témoignages se réduit à trop peu de lignes. Ils nous éclairent sur plusieurs points de détail; ils sont peu explicites sur l'essentiel. Géricault avait eu, un instant, la velléité d'exposer au public ses idées. Il avait commencé la rédaction d'un manifeste et cela seul est important comme témoignage du sentiment qu'il avait d'apporter de décisives nouveautés. Mais il la laissa interrompue, peut-être parce que le temps lui manqua, peut-être aussi parce qu'il s'aperçut qu'il avait de la peine à exprimer ce qu'il sentait, et encore parce que ses idées lui apparurent moins nettes quand il essaya de les énoncer. Il n'était pas né pour écrire.

Son manifeste commençait par des tirades gauches et emphatiques, un peu creuses, surtout très vagues; il se poursuivait par des vues fort contestables et évidemment confuses sur l'influence des milieux qu'il niait avec légèreté et se terminait par un morceau beaucoup plus ferme sur les écoles et sur le rôle du gouvernement, morceau que nous analyserons à son heure. Après avoir ainsi déblayé le terrain, le manifeste s'arrête court et reste muet sur les idées et les procédés préconisés par l'artiste.

Les contemporains ne peuvent suppléer à ce silence. Les plus rapprochés de Géricault l'ont jugé et l'ont compris avec leurs passions. Mêlés à une évolution dont on ne saurait perdre de vue l'extrême rapidité, ceux-là mêmes qui l'ont salué comme un guide l'ont aperçu à travers le mirage d'une exaltation qu'il n'avait pas connue.

Ainsi privé de tout appui solide, il n'est guère possible de définir en termes incontestables l'art de Géricault, et toute tentative pour le faire garde, par certains côtés, un caractère hypothétique.

Géricault ne peut être envisagé uniquement en lui-même. Pour grand artiste qu'il ait été, nous l'isolons difficilement du milieu dans lequel il a vécu et contre lequel il a réagi; nous ne séparons pas ses productions du retentissement qu'elles ont eu ou qu'elles auraient pu avoir. Mais il n'a pas, d'autre part, été un chef d'école : il n'a pas enseigné de doctrine, et il serait illusoire de dégager de son œuvre les éléments d'une pédagogie méthodique. En définitive, il nous retient et nous attire, parce que nous avons le sentiment qu'il apportait avec lui des vérités et des affirmations nouvelles, qui se seraient peu à peu précisées et accentuées, s'il avait vécu, et par

1. Tous les documents cités ici ont été publiés par Ch. Clément dans son livre sur Géricault (3e éd., 1878).



lesquelles il aurait agi. Ce sont ces vérités et ces affirmations voilées par la mort que nous allons essayer de mettre en relief et, avant de souligner la souplesse complexe de son génie, nous nous efforcerons de rassembler la poignée d'idées qui constituent l'essentiel de sa figure et qui, si les destins l'avaient permis, auraient fait de lui, dans toute la force de ce terme, un chef.

Avant tout, Géricault a proclamé l'idée libératrice qui devait émanciper l'art discipliné par David : il a nié l'École et exalté l'originalité. Rappelons-nous l'influence dominatrice exercée par l'École sur les peintres et sur l'opinion publique, ce préjugé universellement répandu que l'on était en possession des règles véritables de l'art, et qu'il y avait péril à s'écarter de la direction imprimée par David et ses grands élèves. Aux yeux des artistes, comme aux yeux de tous les amis des arts, le devoir le plus impérieux d'un peintre était de se conformer aux règles ; transgresser les règles était la moins pardonnable des erreurs. La recherche de l'originalité avait cessé d'être un mérite pour constituer un péril. La plus légère velléité d'indépendance provoquait de la part de la critique des objurgations et des avertissements sinistres : Prenez garde à la décadence, au faux goût, à la barbarie ! Les plus rétifs ne parvenaient pas à se dérober ; tel, comme Taillasson, écrivait des épigrammes contre l'École, qui en observait scrupuleusement les préceptes quand il avait la palette à la main. Tel, comme Guizot, attaquait l'art officiel, qui jugeait les artistes à la lumière de ses théories.

Géricault proclame le mérite absolu de l'originalité. Ce qui fait la gloire d'une nation, ce n'est pas, à ses yeux, la pléthore des talents médiocres ou corrects, c'est la valeur de quelques hommes de génie novateurs et audacieux. Ces hommes-là ne sont pas produits par les écoles, et, prenant précisément pour exemple le maître dont l'autorité pourrait lui être opposée : « David, dit-il non sans finesse, le premier de nos artistes, le régénérateur de l'École, n'a dû qu'à son génie les succès qui lui ont attiré l'attention du monde entier. Il n'a rien emprunté aux écoles qui, au contraire, auraient pu lui être funestes, si de bonne heure son goût ne l'avait arraché à leur influence ».

Géricault s'attaque, non seulement à la doctrine régnante, mais à toute esthétique qui tendrait à devenir officielle ; il ne combat pas l'École du jour, mais l'idée même d'École. A ses yeux, la réunion des élèves pour un

enseignement commun, les concours, les médailles, les prix de Rome[1], provoquent par milliers l'éclosion de talents médiocres, et ne peuvent s'en-



GÉRICAULT. — CUIRASSIER BLESSÉ.
Musée du Louvre.

orgueillir, par contre, d'avoir formé les artistes les plus distingués. Les

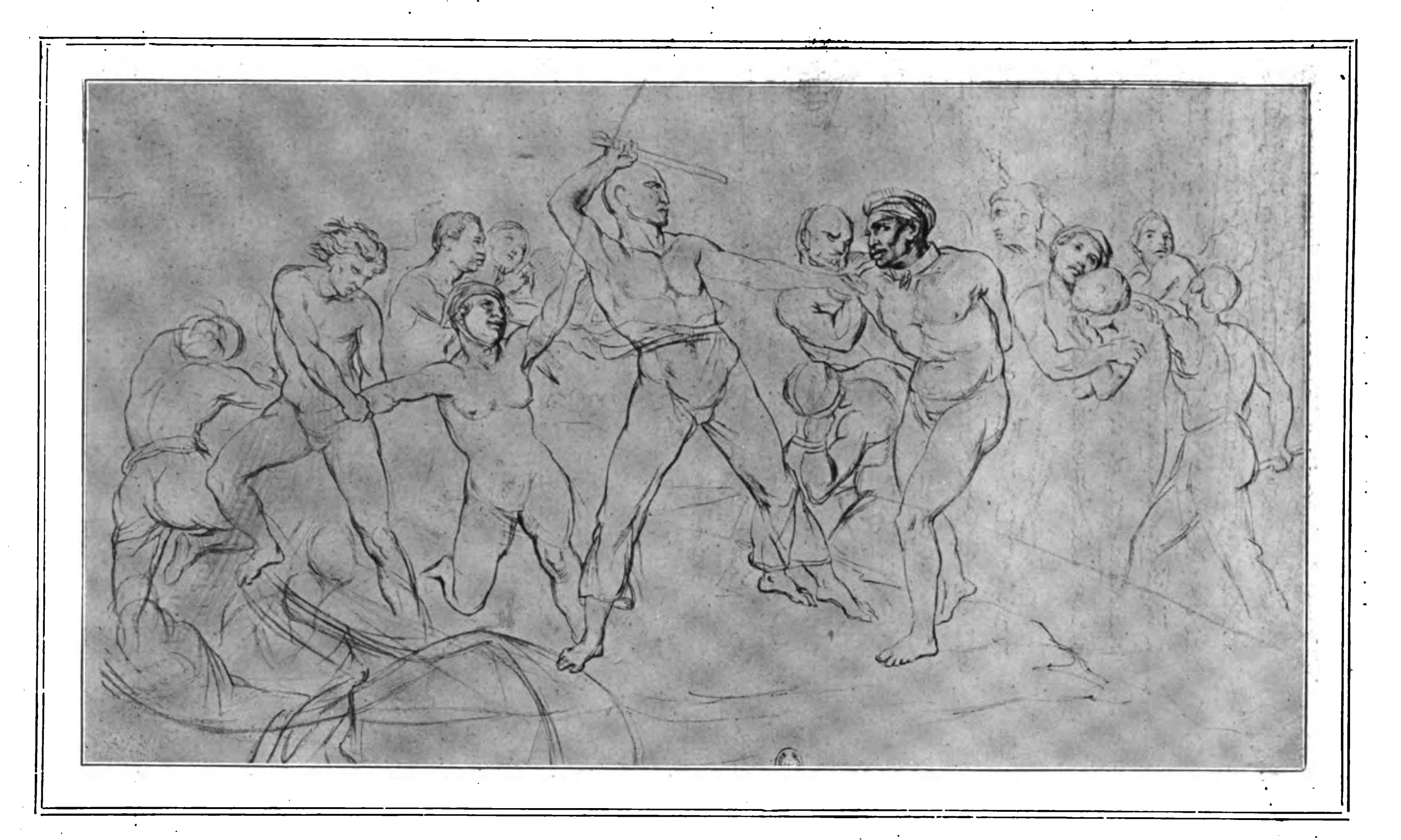
1. Dans une lettre écrite en Italie, le 23 novembre 1816, Géricault faisait le procès des pensionnaires de la Villa Médicis : « ils s'accoutument, écrivait-il, à vivre de l'argent du gouvernement, et passent dans le repos et la sécurité les plus belles années de leur vie. Ils sortent de là ayant perdu leur éner-

encouragements officiels, mal conçus, attirent une foule de jeunes gens « que l'amour seul n'eût point fait peintres et qui eussent pu s'honorer infiniment dans d'autres professions ». Que s'il s'en trouve parmi eux de mieux doués, les leçons qu'ils reçoivent leur sont détestables.

Un jour, Géricault, voyant un enfant faire un croquis sur un mur, fut étonné de la hardiesse du dessin : « Quel dommage, dit-il, l'École gâtera tout cela ». « Je suppose, écrivait-il, que tous les jeunes gens admis dans les écoles fussent doués de toutes les qualités qui doivent former les peintres ; n'est-il pas dangereux de les voir étudier ensemble pendant des années sous la même influence, copiant les mêmes modèles et suivant, en quelque sorte, la même route ? Comment espérer, après cela, qu'ils puissent encore conserver de l'originalité ? N'ont-ils pas fait malgré eux un échange des qualités particulières qu'ils doivent avoir, et fondu en quelque sorte en un seul et même sentiment les diverses manières propres à chacun de concevoir les beautés de la nature ? Les nuances qui peuvent encore survivre à cette espèce de confusion sont imperceptibles ; aussi est-ce avec un vrai dégoût que l'on voit chaque année dix ou douze compositions d'une exécution à peu près semblable, peintes d'un bout à l'autre avec une perfection désespérante, et n'offrant rien d'original. Ayant fait depuis longtemps abstraction de ses propres sensations, aucun des concurrents n'a pu conserver sa physionomie. Un même goût de dessin, une même couleur, des ajustements dans le même système et jusqu'aux gestes et aux expressions de tête, tout semble, dans ces tristes résultats de notre École, sorti d'une même source, inspiré par une seule âme, si toutefois on admet que l'âme puisse encore, au milieu de cette dépravation, conserver quelques-unes de ses facultés et présider en rien à de semblables travaux ».

Ces réflexions se légitimaient, aux yeux de Géricault, par le spectacle de l'art contemporain. Il était facile de le voir : la vigoureuse révolte de David contre l'art du XVIIIe siècle avait provoqué une période de fièvre ; quelques artistes avaient alors surgi, remarquables eux aussi, moins brillants cependant que David lui-même. Ils s'étaient associés pour le

gie et ne sachant plus faire d'efforts.... Les vrais encouragements qui conviendraient à tous ces jeunes gens habiles seraient des tableaux à faire pour leur pays, des fresques, des monuments à orner, des couronnes et des récompenses pécuniaires, mais non pas une cuisine bourgeoise pendant cinq années, qui engraisse leur corps et anéantit leur âme ».



Géricault. — La Traite des noirs.

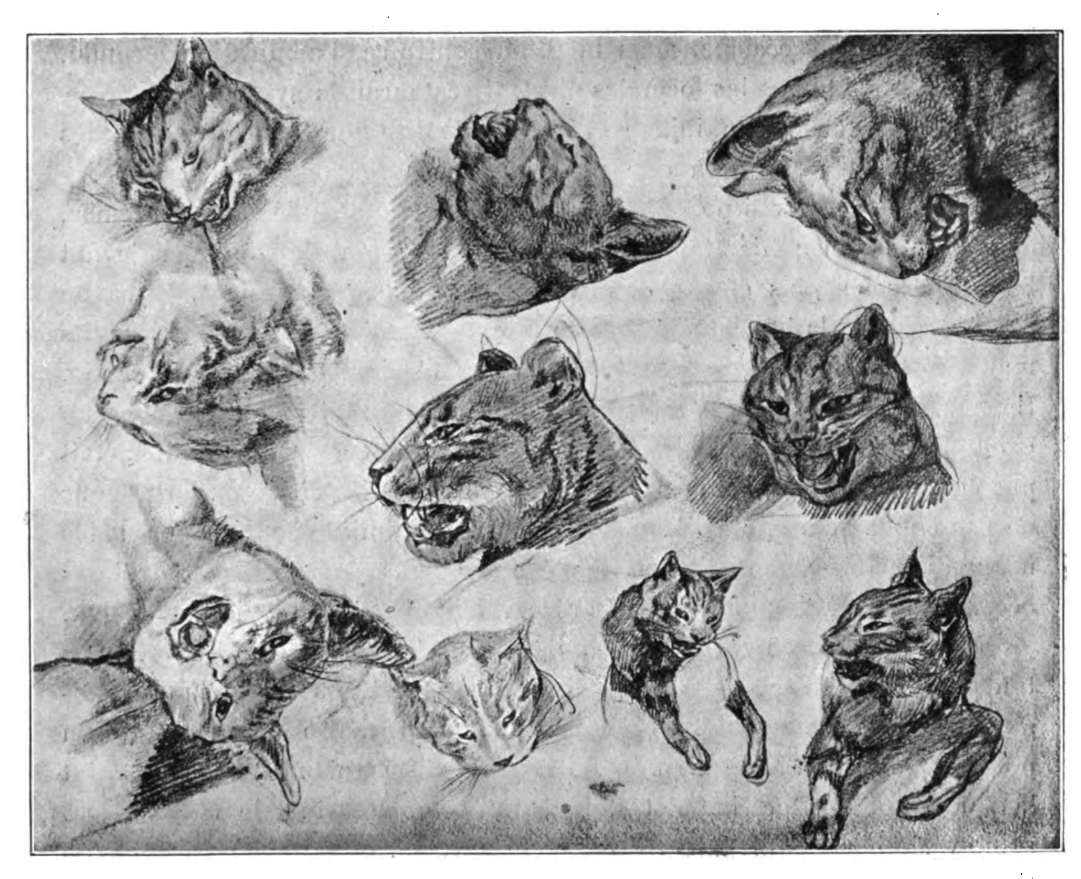
triomphe d'une esthétique. Mais cette pléiade avait beau travailler avec zèle à la diffusion de ses doctrines, elle ne suscitait, dans les jeunes générations, que la médiocrité. Les expositions nombreuses, trop nombreuses selon Géricault, étaient de plus en plus abondantes. Mais, tandis que les toiles s'y multipliaient, l'intérêt en était, chaque année, plus restreint. Tant de soins demeuraient infructueux, et ce n'était pas être grand prophète que d'annoncer, dans une décadence si marquée, la mort prochaine de l'École.

A ce mal, quels remèdes ? Géricault croyait tout d'abord qu'il appartenait au gouvernement de réagir par une application plus judicieuse de sa sollicitude, et il proposait à ce sujet des vues dont quelques-unes sont empreintes d'une exagération qui porte sa date, mais dont une partie, tout au moins, mériterait, encore aujourd'hui, d'être méditée.

Il voulait que le gouvernement fermât les écoles, cessât de distribuer des encouragements et des récompenses : la carrière des arts en deviendrait moins aisée; les fausses vocations cesseraient de se produire ; le nombre des artistes inférieurs en serait moins considérable ; seul, le génie n'en souffrirait pas. En effet, affirmait Géricault, « l'homme vraiment appelé ne redoute point les obstacles, parce qu'il sent pouvoir les surmonter ; ils sont souvent même pour lui un véhicule de plus ; la fièvre qu'ils parviennent à exciter dans son âme n'est point perdue ; elle devient souvent même la cause des plus étonnantes productions. Si les obstacles et les difficultés rebutent un homme médiocre, ils sont au contraire nécessaires au génie et comme son aliment ; ils le mûrissent et l'exaltent; il serait resté froid dans une route facile. Tout ce qui s'oppose à la marche dominante du génie l'irrite et lui procure cette fièvre d'exaltation qui renverse tout et produit les chefs-d'œuvre. Voilà les hommes qu'il est glorieux à une nation d'avoir produit, et ni les événements, ni la pauvreté, ni les persécutions ne ralentiront son essor. C'est le feu d'un volcan qui doit absolument se faire jour, parce qu'il est dans son organisation une nécessité absolue de briller, d'éclairer, d'étonner le monde ».

Cette théorie romantique, facile à un artiste à qui la fortune avait si largement souri, ne laisse pas que d'être fort contestable, mais Géricault ajoutait : « C'est vers ces hommes-là que toute la sollicitude d'un gouvernement éclairé doit se porter ; c'est en les encourageant, en les appréciant,

en employant leurs facultés, que l'on peut assurer la gloire de la nation ; ce sont eux qui feront revivre le siècle qui aura su les découvrir et les mettre en place », et, sans être exclusif comme lui, sans désirer la fermeture des écoles, on est en droit de penser que, bien souvent, au cours du



GÉRICAULT. — CHATS ET TIGRES, DESSIN.
Musée du Louvre.

XIX[e] siècle, des encouragements prodigués à des artistes médiocres, soutenus dans leur maturité parce qu'ils l'avaient été pendant leur jeunesse, auraient été mieux employés au profit des génies novateurs qui ont été tenus à l'écart comme suspects et révolutionnaires.

Malgré l'intérêt qu'offrent ces vues, nous n'oublions pas que Géricault n'était en posture ni de les faire triompher, ni même de les faire valoir,

et il aurait apporté peu de ressources aux artistes s'il ne leur avait présenté que ce moyen de développer leur originalité.

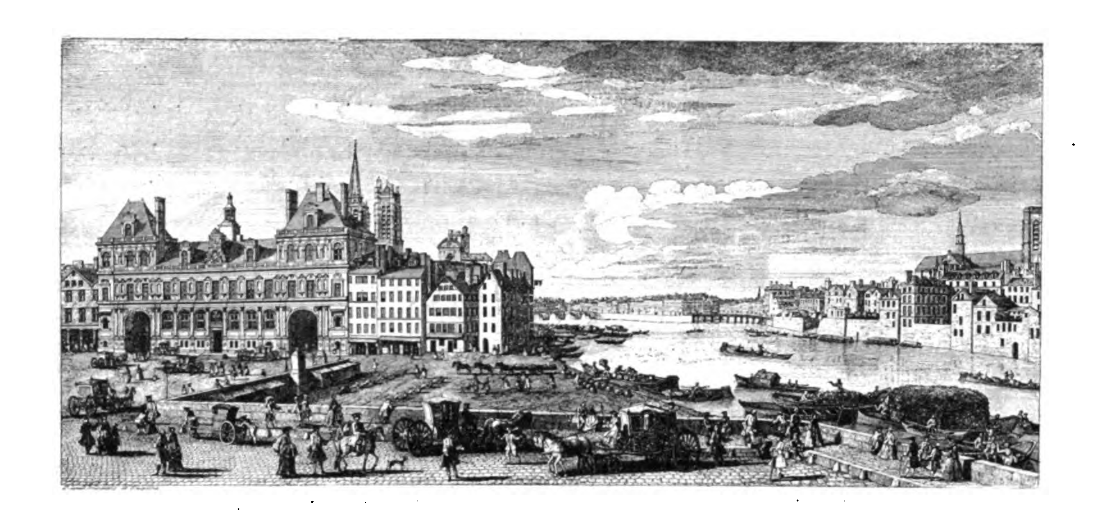
Fort heureusement, il leur offrait un remède plus immédiat pour se libérer du joug de l'École. A une jeunesse hypnotisée par l'admiration exclusive de ses maîtres, il proposait, comme voie d'émancipation, non l'irrespect et le sarcasme, mais bien, au contraire, l'admiration féconde, universelle, de toutes les formules d'art. Il restaurait la sympathie.

Il serait, sans doute, injuste et inexact de dire que David et ses émules n'avaient eu d'admiration que pour leurs propres œuvres et pour les antiques. Des preuves pourraient être produites qu'ils n'étaient ni fermés, ni insensibles et qu'ils étaient capables, à l'occasion, de s'incliner devant les mérites les plus étrangers aux vertus qu'ils préconisaient. On a pu recueillir, dans la bouche de David même, l'éloge de Rubens ou des petits maîtres hollandais. Mais ces hommages n'altéraient pas son orthodoxie. Il restait entendu que ces maîtres, d'ailleurs admirables, eussent été d'un exemple dangereux, et leur génie n'était reconnu qu'autant qu'il n'était pas contagieux. Semblables à ces dévots qui ont l'esprit assez large pour ne pas condamner en bloc les hétérodoxes, mais qui demeurent persuadés néanmoins qu'ils ne sauraient les écouter sans danger, les Davidiens accordaient leurs hommages, mais réservaient expressément leur adhésion.

Géricault ignore ces réserves ; il ne cherche pas à se défendre. Dans tout ce qu'il admire, — et il admire tout — il découvre quelque enseignement. « Chaque école, s'écrie-t-il naïvement, a son caractère ; si l'on pouvait parvenir à la réunion de toutes les qualités, n'aurait-on pas atteint la perfection ? » Doctrine détestable, dira-t-on, doctrine de l'éclectisme, ruine véritable de tout talent original et sincère. Sans doute, si l'on s'en tient au sens littéral, mais Géricault n'a pas l'humeur d'un Carrache, il ne songe pas à extraire de l'étude des maîtres une formule composite et orthodoxe de la beauté. Il veut, à leur contact, se donner des excitations perpétuelles ; par eux, il veut développer en son esprit une compréhension entièrement libre et, pour lui emprunter une image qu'il employait quand il exposait ses idées à ses amis, « en les étudiant, composer son miel à lui ».

(A suivre.) LÉON ROSENTHAL





LE MUSÉE CARNAVALET

(Fin [1])

Ce musée révolutionnaire, créé par M. de Liesville, montre un sens nouveau chez les Français. La vie publique les a pris et ne les laissera pas échapper, de dix ans, de quinze ans. Leurs facultés cérémonielles se déploient. Ils s'organisent naturellement en groupes symboliques. Les hommes d'État les plus graves, un Siéyès, un Thouret, un Boissy d'Anglas, se laissent enfermer dans un ruban tricolore, défilent vers une montagne artificielle, couronnée de fleurs, consacrée à une Entité imaginaire. Et tout un peuple suit. *La Fédération* de Debucourt (1790), de touche forte et douce à la fois, montre une idylle heureuse, des groupes mouvants de femmes, d'enfants en bleu de ciel, qui jouent dans la poussière blonde de ce Champ de Mars qu'on dispose en terrasses pour célébrer l'Amitié publique, universelle, la France indissoluble. Deux *Fêtes de l'Être suprême* : l'une est de De Machy, animée d'innombrables petits personnages en toilettes claires, qui évoluent autour de la plus pompeuse ordonnance de tous les motifs : décors, constructions aériennes, autels fumant d'encens, colonnades de

1. Voir la *Revue*, t. XI, p. 137 et 263, et t. XVIII, p. 211.



fleurs ; ces prestiges allégoriques s'enlèvent dans l'air bleu d'un été rayonnant. L'autre est de Naudet. Les personnages sont encore une multitude ; mais la scène est plus restreinte ; c'est l'épisode de la Montagne, qui symbolise les hauts gradins de l'Assemblée ; ce rocher est percé de grottes, couronné de légères verdures arborescentes. Les figurants, qui sont tout le monde, portent des feuillages et processionnent vers la tribune de l'Agriculture : sur celle-ci des instruments aratoires s'élèvent ; une bêche se dresse parmi des fleurs. Ordre conforme à celui de leur calendrier : chaque jour était dédié à une plante, une fleur, un produit de la nature, chaque décade à un outil ; le travail humain dominant tout.

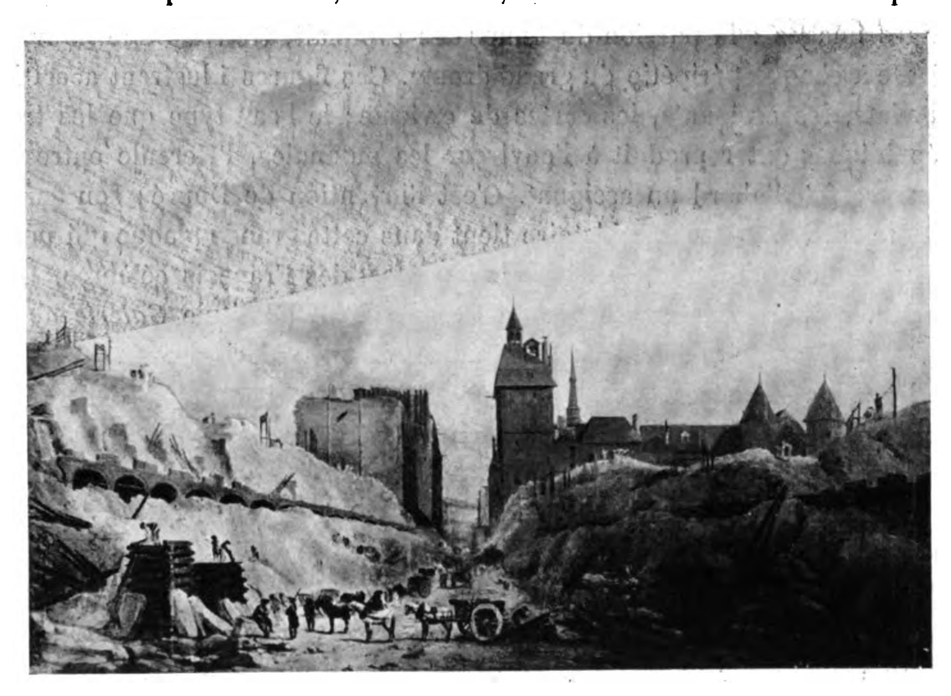
Il y a de l'énigme dans le symbole, dans l'allégorie, dans l'emblème. Si ce peuple, tellement exigeant sur la clarté, montre un tel goût pour les arts qui le forcent à deviner, c'est sans doute qu'en cela il suit encore ses facultés raisonnantes, et qu'il s'enorgueillit de la « difficulté vaincue ». Le symbole appartient plutôt aux hautes époques religieuses, où l'œuvre d'art doit rassembler toute notion de l'univers et de la vie ; l'allégorie, aux temps purement littéraires, dissimule, pour les mieux accentuer, la définition d'une idée, la leçon d'une expérience. Mais l'emblème, dans nos révolutions, a représenté par des figures caractéristiques le Pouvoir, la Loi, la Vertu publique, l'Œuvre entreprise pour l'humanité. Il fallait, pour l'éducation d'un peuple naissant à la raison, le langage net et décisif d'un ornement, d'un signe sur un costume, sur un meuble, sur un détail d'architecture.

Le musée a conservé une ceinture portée par une jeune fille à la translation des restes de Voltaire au Panthéon. Cette ceinture de soie bleue est devenue noire, et les franges d'argent sont devenues grises. Mais les dessins rendent toujours visible la pompe triomphale. La statue est assise sur un char traîné par les chevaux café-au-lait que prêta la reine, le char précédé de Victoires, suivi de Muses, et, aux deux bouts, dans deux médaillons, le double génie du poète et de l'écrivain, figuré par deux Muses : l'une tient une lyre, l'autre le burin de l'Histoire !

Ces armes, ces faisceaux, ces médailles, ces insignes de représentants, d'officiers publics, disent assez l'ardent intérêt qu'on attachait à la représentation, la sincérité, à la fois grave et puérile, dont on manifestait. Admirons ces gants brodés. Sous la Révolution, la broderie est une Liberté assise, tenant sur une pique un bonnet rouge. Sous le Directoire, deux

Amours dans des jardins, à côté de fontaines, avec l'arc et le carquois. Contemplons ce bonnet rouge à pointe phrygienne, orné de sa cocarde, et ces bonnets de police bleus et rouges, brodés de drapeaux et de palmes ; et un peigne de femme, un diadème plutôt, en écaille blonde finement sculptée à jour. Et que porta cette femme sur sa tête ? des bonnets phrygiens, des drapeaux, des faisceaux consulaires.

« Pour la première fois, dit Michelet, l'homme eut la mesure du temps [1]. »



HUBERT ROBERT. — DÉMOLITION DES MAISONS DU PONT-AU-CHANGE EN 1786.

En conséquence, on voit sur une cheminée une pendule « décimale » du Directoire (1795). Le jour est de dix heures. Un temple de six colonnes de marbre blanc, trois en angle de chaque côté, porte une architrave d'acier sur laquelle, sincèrement et tout à jour, s'alignent les ressorts, et devant eux s'étalent les trois cadrans. Il est impossible de faire un plus élégant objet d'art en accusant tous les éléments de l'idée scientifique.

L'emblème et l'effigie humaine se partagent le change monétaire ; cet art des monnaies et médailles est représenté ici par la plus riche collection.

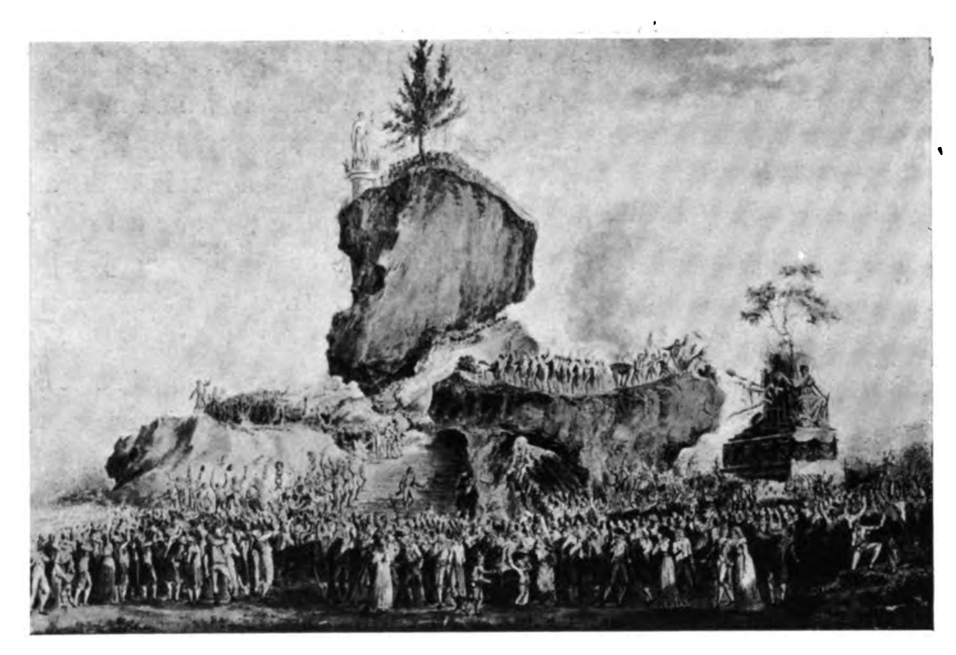
1 *Le Calendrier républicain*, *Révolution*, liv. XIV, ch. II.

Les types aquilins des deux derniers rois, aux cheveux bouclés, au front découvert, sont peut-être les plus heureuses figures qu'on ait vues sur les monnaies, par le mélange de grâce et de noblesse. La République suscita, pour sa numismatique, la plus ingénieuse série d'effigies, qui sont des symboles où les figures humaines, conçues selon le type de la beauté linéaire antique, expriment clairement les idées abstraites. Ces Libertés, ces Égalités, ces Vérités, ces Justices, précisées par leurs attributs, ne sont pas de vaines images : la passion du temps les évoquait, trouvait une nouvelle déesse à chaque péripétie du grand drame. Ces figures illustrent aussi les mandats, les assignats, les cartes de civisme ; le beau type que les trois Républiques ont reproduit à l'envi sur les monnaies, l'Hercule entre les déesses, fut d'abord un assignat. C'est l'invention de Dupré ; son œuvre entière est ici. Toute une histoire tient dans cette grande plaque qui porte les médaillons des rois, des grands hommes, des Français célèbres. Une rangée, réunie évidemment par la Restauration, s'intitule *Galerie de la Fidélité*. Ce sont les défenseurs de Louis XVI et de Marie-Antoinette, avec les Vendéens illustres.

L'homme-médaille ne pouvait manquer à ce rendez-vous des profils sculpturaux. Le général, le consul, l'empereur et roi sont ici sous toutes les formes, portraits, médaillons, bustes, masque funèbre. L'iconographie de Napoléon Bonaparte tient une salle entière ; la variété de ses images reflète les heures changeantes de l'invraisemblable destinée. A-t-on son portrait véritable ? Barras prétend que ce qui lui donna tout de suite beaucoup de goût pour Bonaparte, c'est qu'il ressemblait à Marat ! Stendhal, qui l'observa en 1804 à l'apogée de sa physionomie, lui trouve le trait du Français vulgaire du Midi : le front et le nez sur deux lignes parallèles, en ϟ, séparés par une forte dépression. En regardant bien, on reconnaîtrait ce dessin primitif sous les burins officiels. Et cependant l'idéalisation conventionnelle n'a pas tort ; en ramenant l'image au type consacré du Latium, l'art s'est souvenu que, pour lui, c'est la physionomie qui décide des traits. On a étalé toutes les pièces de ce grand nécessaire d'or, dont Las Cases à Sainte-Hélène parle avec tant de respect : tous ces objets, d'un art pompeux et lourd, répondent aux exigences de luxe et de confortable que multiplia cette existence errante, de climat en climat et d'île en île.

Nous finirons par croire qu'à cette époque toutes les figures étaient

des camées. Nous en voyons un groupe entièrement blanc, où par conséquent le profil surtout s'accuse, les traits et les détails des chevelures ne se précisant que par de faibles reliefs, et nous sentons que c'est là la portraiture véritable des esprits de cet âge abstrait. Rien de ridicule dans cette collection de tabatières historiques : au contraire, se sont des chefs-d'œuvre de miniature, qui, aux plus inattentifs, racontent l'histoire de deux siècles. Les miniaturistes français sont d'étonnants biographes. Et rien de sur-



De Machy. — Fête de l'Être suprême.

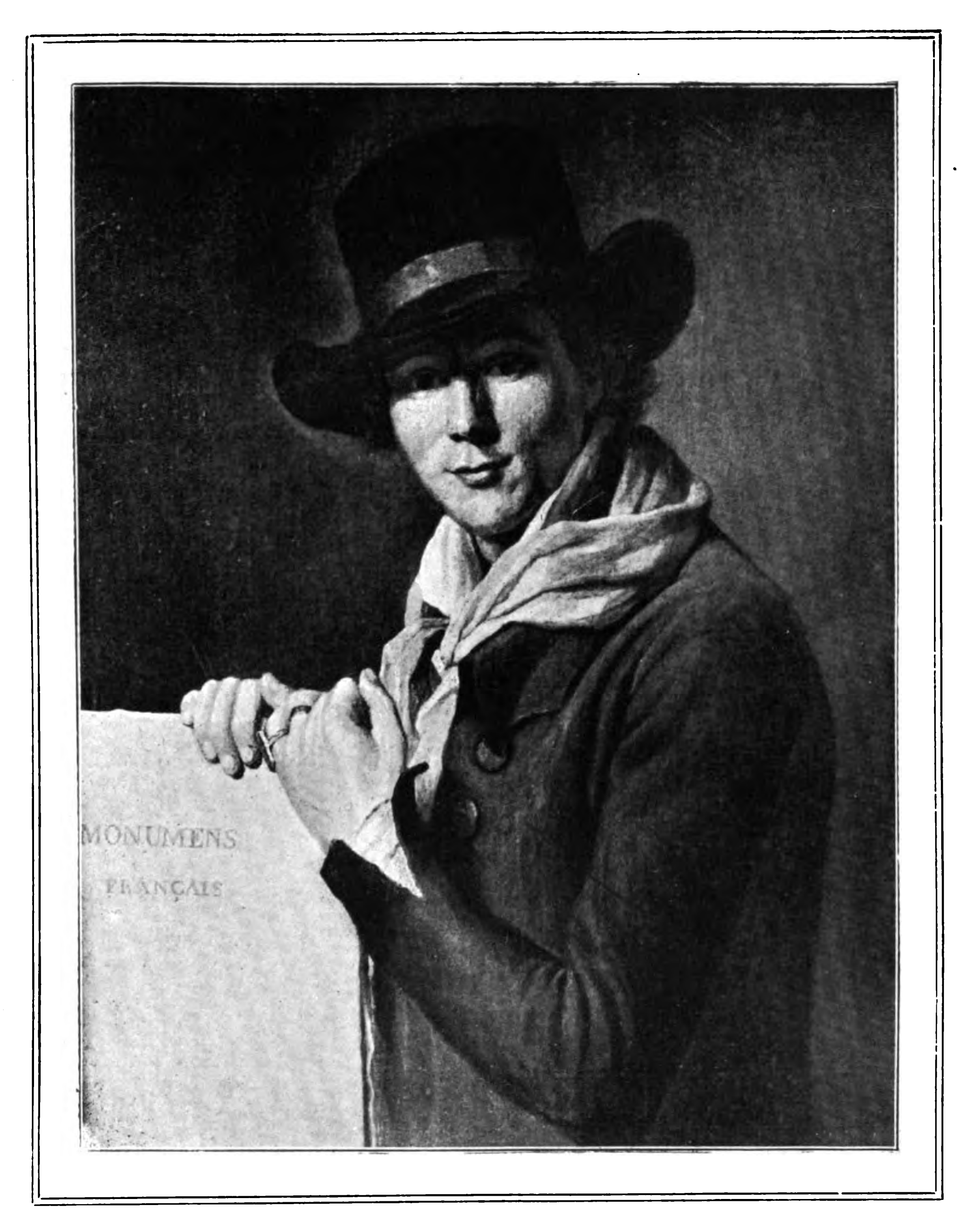
prenant si, au milieu de ces hommes qui vécurent pour les idées, la science du Dr Gall se symbolise par trois crânes, et les Droits de l'Homme (ou l'une des Constitutions) se dressent, sur des tables de la loi d'émail blanc, au centre d'un soleil tout en rayons.

Lisons sur ces plaques de cuivre les inscriptions qui constatent la pose des premières pierres des édifices, des ponts, des fontaines, des colonnes monumentales. Leur dessin s'amincit, se prosaïse avec le temps. Au XVIIe siècle, où l'art de l'ornement est à son apogée, — ni avant, ni après, il n'a cette abondance, cette liberté, cette splendeur, — les textes commémoratifs tiennent toute la plaque. Les caractères, épais, carrés, bien noirs sur

les pierres et les parchemins, en majuscules aux premiers mots seulement, gardent partout la même importance. Les lignes sont peu espacées, et le style, dans son emphase naïve et familière, exprime avec plénitude l'utilité, la beauté, la pensée du monument. Mais peu à peu les lignes s'espacent trop, les mots se détachent, les caractères deviennent plus grêles ; des types différents sont adoptés pour les diverses idées à exprimer ; le texte s'encadre de blancs inégaux ; il faut s'approcher pour lire et pour contempler, dans son aridité, la correction du langage officiel.

La série des plans de Paris s'aligne sur les murailles. Un seul, le plus ancien, est dans une salle, posé à plat : la cité du Parisien au xve siècle. C'est un dessin en couleur où tout ressort, les rues, les maisons avec leurs fenêtres, les jardins avec leurs arbres. Il est entouré d'une vraie fortification en relief, flanquée à chaque angle d'une tour dont la terrasse est gravée ; deux portent trois fleurs de lys, deux un chiffre avec couronne. Un plan, une carte de géographie, étaient un paysage ; cette tradition s'est longtemps conservée : on la voit pleinement dans le plan de Louis Bretez, dit le plan de Turgot. Notre exactitude mathématique ne s'en accommode plus, et c'est une beauté d'un autre genre qu'atteignent aujourd'hui nos figurations du territoire, par l'évidence des signes conventionnels.

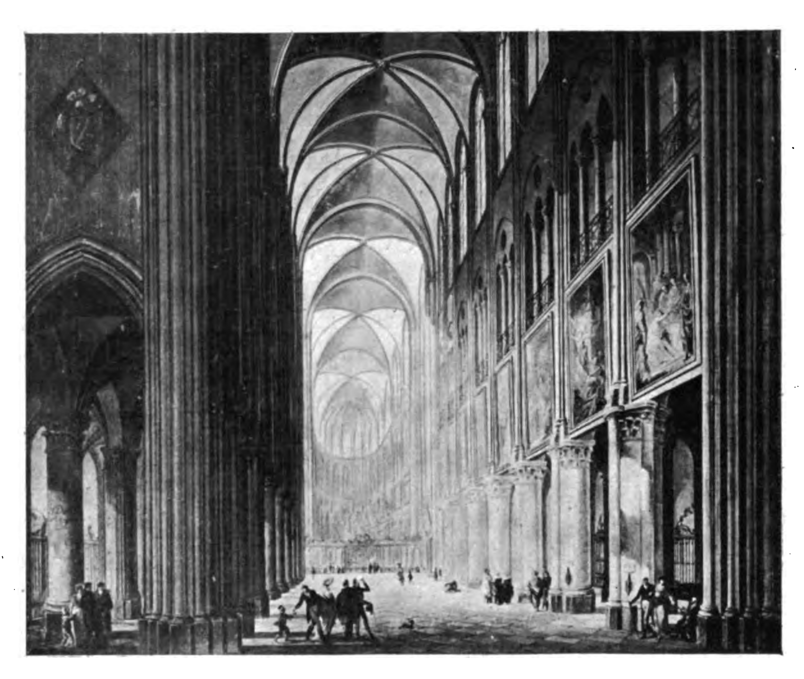
De toutes les enceintes de Paris, la plus pittoresque, après les fortications perpendiculaires du moyen âge, — et encore celles-ci étaient sans doute monotones, — ce fut le mur des Fermiers généraux, ces deux murs plutôt, de hauteur inégale, qui enclosaient le chemin de ronde, et, à leurs cinquante-huit issues, les barrières de Ledoux. Cet architecte avait le style lourd et les romantiques ne lui ont pas pardonné la dureté linéaire de son dessin trop romain, trop grec, trop égyptien. Les aquarelles réunies dans la petite galerie de la rue des Francs-Bourgeois prouvent que ces édifices (démolis pour la plupart en 1860, après l'annexion à Paris des communes suburbaines) ne manquaient pas de caractère. *Courcelles* a la façade d'un temple de Pœstum, et *Bercy* celle du temple de Thésée. La colonnade circulaire de *Monceau* (encore existante) règne autour du soubassement d'un dôme romain. Des deux massifs de *la Villette* (encore debout), l'un s'entoure d'un péristyle à arcades, l'autre s'ouvre sur une longue colonnade à fronton. L'hexastyle de *Passy* s'élevait sous une voûte semi-circulaire, celle-ci couronnée d'un fronton. *Orléans* était le tombeau de Cecilia Metella. Aux *Trois*



ALEXANDRE LENOIR
FONDATEUR DU MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS.
Peinture anonyme du XVIIIe siècle.

Couronnes, Ledoux atteignit au grandiose. Deux pavillons romains, à murailles nues, à hauts frontons, se faisaient pendant et semblaient des arcs de triomphe. Un dessin les représente tous deux dans une vue d'angle, et par cet artifice toute la masse s'affine en se réduisant aux lignes montantes, et le regard s'élève vers la rencontre des deux frontons, d'une noblesse de ruines.

Avoir vu ces barrières, c'est avoir vu un Paris beaucoup plus sem-



DEPELCHIN.
VUE INTÉRIEURE DE NOTRE-DAME DE PARIS SOUS LE DIRECTOIRE[1].

blable à celui de Turgot qu'à celui de M. Haussmann; un Paris sans squares, sans avenues d'arbres, car les boulevards seuls étaient plantés, sans ces longues voies triomphales qui ont la longueur de son diamètre, sans les maisons de rapport à pilastres, à balustres et à cariatides; mais aussi, c'est avoir vu les pavés, ces lourds cubes de grès rose dont se faisaient les barricades. Dans les petits tableaux, dessins, qui représentent les scènes de 1830 et de 1848, on pourrait suivre la psychologie et l'esthé-

1. Les peintures qui ornent la nef sont celles que la communauté des orfèvres de la Cité avait coutume d'offrir tous les ans, le premier jour du mois de mai.

tique de l'émeute. Et on croirait avoir épuisé les impressions d'une ville immense en armes, si les salles du siège ne réunissaient tout ce que les arts du meurtre peuvent accumuler de désordre et de désolation.

Il y a vraiment un art du siège, vue très naïve des faits, et rendu très scrupuleux des aspects. Art aussi éloigné que possible de l'antique, de l'académique, de toute tradition; art teinté d'impressionnisme, non pas qu'il y ait déjà le parti pris de substituer à la description des objets le retentissement qu'ils produisent dans la pensée, mais l'extrême sincérité, sans idée préconçue, fait prédominer l'aspect sur l'ordonnance et sur le style. Ces artistes sont *impressionnés directement par la nature*. Un trait particulier, c'est que, dans la tristesse qui les entoure et qu'ils ressentent, ils donnent à la résistance un caractère de bonne humeur et de raillerie : la catastrophe est lamentable, mais le danger est risible; cette convention n'est jamais enfreinte.

Ces vues de Paris, par Guillier, où la ruine et l'éboulement, ternes et sales, sont fidèlement transcrits pour noter le degré exact, la juste intensité de la destruction; ces épisodes de bataille et de bombardement, où s'exhale le pathétique sincère de Pils, ceux d'Arus, plus vibrants, d'un pinceau fier et dur; ces croquis et ces eaux-fortes de Lalanne, d'une composition complète et précise, d'un dessin délicat, ce sont des choses vues, non interprétées, ce sont des choses senties, plutôt que contemplées. Ces artistes ne s'abstraient pas du sujet ; on ne peut même pas dire qu'ils s'en pénètrent : ils l'ont naturellement en eux et ils le rendent par tous les pores.

Ils ont un art funéraire tout différent du rituel classique de la première Révolution. Ils ne rendent pas les honneurs funèbres au héros, au citoyen, ils plaignent et ils glorifient le camarade, l'ami, ils le campent dans sa vraie attitude et dans son vrai costume, et reproduisent la scène où il est tombé. C'est ainsi que sont conçus le tableau de la mort de Baroche, tué au Bourget, la statuette de Séveste, tué à Buzenval, le portrait de Gustave Lambert, tué à Champigny, le masque funèbre d'Henri Regnault, tué à Montretout.

Non seulement ces œuvres, mais tous les documents, les autographes, les correspondances, les proclamations, les médailles, qui constatent les services rendus à la défense de Paris, mettent en lumière un autre carac-

tère de l'époque, la part prépondérante que prit dans les événements l'effort individuel. Ce peuple si docile, et qui supporte tout, inaction, bombardement, famine, isolement, ce peuple est composé d'*initiatives*, et chacun sait exactement ce qu'il faut faire pour délivrer Paris. Artistes, ils font ce qu'ils voient, et citoyens, ils disent ce qu'ils pensent. Il est vrai qu'ils voient et pensent tous à peu près la même chose, mais cet accord est spontané, et toute préoccupation d'école ou de secte est absente. Il n'est pas prouvé que ce soit cette absence qui fasse un plus grand peuple ou un plus grand art; mais quand on étudiera cette époque dans toute sa manifestation, on reconnaîtra qu'aucune n'eut plus de sincérité, ni plus de vie.

JACQUES DE BOISJOSLIN



BONAPARTE ET JOSÉPHINE.
Par « un officier blessé de l'armée ».



RAOUL DU GARDIER

PEINTRE-AQUAFORTISTE

Peintre d'abord, peintre avant tout. Il l'est, même en gravant, puisqu'il tire la plupart de ses eaux-fortes en couleur. Et ses eaux-fortes, prises volontiers sur les plages, ne sont-elles pas des aquarelles à plusieurs exemplaires? L'aquarelle et la mer : les deux passions de son enfance! Il a rêvé d'être amiral. C'est un vrai jeune, un vrai Français : il est né le 1er avril 1871, en Allemagne, à Wiesbaden, auprès de son père, officier, longtemps captif et blessé... Libérée de l'incantation de Gustave Moreau, sa personnalité déserte les bois sacrés et les faunes pour une intimité plus moderne, au grand air : depuis trois ans qu'il grave, sa pointe retient, comme son pinceau, l'agitation désœuvrée des baigneurs, les élégances du *yachting*, l'atmosphère et le geste, les harmonies argentines et les blanches promeneuses quittant, comme celle-ci, la chambre matinale avec un chien joyeux... Fidèle à la Société des Artistes Français, hors concours depuis le printemps, l'observateur de la *Croisière* a des délicatesses d'amoureux.

Raymond BOUYER



UN PORTRAIT INDUMENT RETIRÉ A RAPHAËL

LA PSEUDO-FORNARINA DES OFFICES



LES tableaux ont aussi leurs destinées. Longtemps la jeune femme aux grands yeux qui semble attendre, à la porte de la Tribune, l'hommage d'admiration des visiteurs, fut considérée comme un portrait de la Fornarina, peint par Raphaël. Un beau jour, le grand critique Morelli affirma que cette belle personne n'avait jamais rien eu de commun avec la favorite du roi des peintres; en quoi il eut raison. Mais il alla plus loin : il prétendit que ce portrait était l'œuvre de Sébastiano del Piombo, non de Raphaël.

Il y a là, disait-il en substance, un charme de clair-obscur tout à fait étranger à l'école florentine ou romaine. Un Vénitien seul a pu créer un tel ouvrage, et ce Vénitien ne peut être que Sébastiano del Piombo, venu à Rome en 1511 pour s'efforcer de vaincre le chef de l'école romaine sur son propre terrain.

L'opinion de Morelli devint assez promptement celle de la plupart de ses confrères. L'argumentation du célèbre critique italien, appuyée d'une

reproduction des portraits des Offices, nous sembla, à nous aussi, très probante.

Mais quelle surprise lorsque, pour la première fois, l'original de l'œuvre discutée se trouva devant nos yeux! Vénitien, ce travail d'une fine brosse, qui procède sagement et savamment par d'imperceptibles hachures? Vénitienne, cette couronne de feuilles d'or dessinée d'un pinceau aigu comme une plume de fer? Vénitiens, ces cheveux, admirablement « fondus dans la masse », il est vrai, mais exécutés avec minutie et presque un par un? Vénitienne, cette construction serrée, cette unité marmoréenne, cette largeur de plans qui n'ôte rien à l'implacable précision du dessin? Vénitiens, ce front et ce cou de Junon, ce nez, cette bouche, ces yeux, qui sont comme ciselés par un très grand sculpteur?



SEBASTIANO DEL PIOMBO.
FRAGMENT DU TABLEAU D'AUTEL
DE SAN GIOVANNI CRISOSTOMO, A VENISE.

Sans doute, il y avait dans la pseudo-Fornarina une influence vénitienne indéniable. Mais quoi de plus facile à un dessinateur, à un modeleur qui s'appelait Sanzio, que de s'assimiler une certaine morbidesse, un certain parti-pris de clair-obscur, plus particulièrement vénitiens? Il l'a pu, puisqu'il l'a fait ailleurs : voyez les portraits de Jules II et de Léon X.

Où donc, en revanche, a-t-on rencontré un Vénitien qui, par un effort de volonté, ait pu acquérir brusquement cette minutieuse et puissante finesse? Quel ouvrage authentique de Sébastiano del Piombo, en particulier, témoigne d'une telle transformation? Aux Offices même, son *Portrait*

d'homme à la fourrure, tout à fait contemporain, puisqu'il est de 1513, nous



SEBASTIANO DEL PIOMBO. — LA BELLE DOROTHÉE.
Musée de Berlin.

le montre dans son vrai domaine, travaillant avec un pinceau large, procédant par de larges touches, fondues en larges masses de lumière et

d'ombre, avec quelques points clairs pourtant un peu vifs sur le nez, sur la lèvre inférieure : comparez, à ce dernier point de vue, le visage de la pseudo-Fornarina, que la lumière frappe d'ensemble, sans s'accrocher à aucun détail.

Après avoir examiné tous les portraits de Sébastiano exposés dans les galeries publiques de Florence, voulant nous édifier encore plus complètement, nous avions obtenu de la courtoisie du prince Doria la permission de voir une toile qui eut longtemps l'honneur d'être exposée, dans une petite salle de la galerie Doria Pamphili, en face du portrait d'Innocent X, par Velazquez, et qui résistait parfaitement à ce redoutable voisinage. C'est l'effigie de l'amiral Doria, le chef-d'œuvre incontestable de Sébastiano del Piombo, en ce qui concerne, du moins, le portrait.

Un examen attentif nous amena pourtant à conclure que cet ouvrage, pas plus que les autres, ne pouvait être de la même main que la jeune femme de la Tribune. Inférieur, non; mais conçu, lui aussi, dans un tout autre système, que l'on pourrait appeler : le fondu large.

« Allez à Venise, nous dit alors un ami morelliste, vous trouverez, dans l'église de Saint-Chrysostôme, un tableau d'autel, peint par Sébastiano, représentant saint Chrysostôme avec trois saintes. Celles-ci, toutes les trois, sont des portraits du modèle même qui a posé pour la Fornarina.

L'année suivante, nous allâmes à Venise. C'était bien le même modèle; seulement, une fois de plus, à Venise, l'exécution se trouva être toute différente, mais non pas molle; bien éloignée, en tout cas, de la fermeté sculpturale qui est un des grands mérites de la Fornarina des Offices.

Les voyages en Italie se succédaient. Nous faisions part à nos amis de nos doutes, ou, pour mieux dire, de nos certitudes. « Allez à Berlin, nous dit l'un d'eux, ce sera votre chemin de Damas ; c'est là-bas que vous allez trouver un portrait de Sébastiano, exécuté non seulement d'après le même modèle, mais avec la même facture. Allez voir la *Dorothée* ».

Revoir Berlin était un de nos vœux : l'occasion s'est enfin offerte. Nous écrivons ces lignes devant le tableau qui était considéré, au XVIIIe siècle, comme une *Sainte Dorothée*. L'examen ne nous a pas converti. Il s'en faut de tout. La *Dorothée*, œuvre délicieuse, mais un peu superficielle, est infiniment plus loin du portrait des Offices que ne l'était l'amiral Doria.

Voici les reproductions des deux tableaux. Il nous semble que leur



RAPHAEL. — PORTRAIT DE FEMME.
Musée des Offices, Florence.

examen doit suffire à entraîner les convictions. Remarquez, dans le tableau des Offices, l'unité, le calme de la lumière, qualité dominante de Raphaël portraitiste, de Raphaël sans épithète. Cette unité ne se retrouve pas... non, il ne faut rien exagérer; elle se trouve à un degré beaucoup moindre dans la *Dorothée*. Constatez, chez celle-ci, l'éclairage un peu arbitraire, le bord trop clair de la joue droite qui « tourne » peu, la contradiction entre le front, que frappe un rayon très vif, et le nez, qui, sauf un léger coup de lumière à son extrémité, semble ne recevoir qu'une lueur crépusculaire.

Au point de vue du dessin et du modelé, mêmes insuffisances, — tout à fait relatives, bien entendu. — Sébastiano a mis les deux yeux de sa figure presque sur le même plan, et la bouche, un peu trop rectiligne, est insuffisamment creusée aux coins. Comparez celle de la Fornarina, dont les coins sont si délicatement fouillés; suivez la ligne souple de ses lèvres, qui fait songer à l'arc d'Éros et aux grands sculpteurs d'Athènes.

Les vêtements, les linges, la corbeille de fruits de la *Dorothée* prêtent encore davantage à la critique. En forçant la note, en criant un peu trop fort pour se faire entendre, on pourrait dire que la représentation de tous ces objets est l'œuvre d'un virtuose. Ceux qui recherchent avant tout le ragoût de l'exécution ne trouveraient là, sans doute, qu'à admirer : on ne caresse pas plus délicatement un luisant de soie rose ou de velours rouge ; on ne traduit pas avec plus d'apparente justesse, en quelques touches, les rebroussements et les remous des poils d'une fourrure. Mais combien l'exécution est plus sincère dans le tableau de Florence! On nous avait précisément dit, comme argument final : « La fourrure est exécutée de même dans les deux tableaux ». Ceux qui l'ont cru parlaient d'après des souvenirs lointains, sans doute. Elle est, au contraire, exécutée de deux façons tout à fait différentes, et cela saute aux yeux quand on rapproche seulement les photographies. Dans le tableau de Florence, la fourrure est traduite poil par poil, avec un pinceau très fin; à Berlin, elle est brossée merveilleusement, mais rapidement, avec un pinceau assez gros, par un « Sebastiano fa presto ».

Et les chevelures! Celle de la Dorothée est peinte dans la masse, sans détails, presque sans lumière; celle de la Fornarina — ou soi-disant telle — est exécutée avec la même minutie que la fourrure. Voyez surtout avec

quelle légèreté à la fois et quelle sûreté sont traduits les fins cheveux échappés qui viennent caresser la joue de la jeune femme. Un seul peintre était capable d'obtenir ce merveilleux résultat, qui a l'air tout simple, tant il s'approche de la nature. Un seul peintre, avons-nous dit : non, il y en a deux; Léonard est allé peut-être encore plus loin, sur le chemin de la vérité et de la vie, avec la chevelure de la *Vierge aux Rochers*. En dehors de ces deux maîtres, cherchez parmi les artistes vénitiens ou autres, étudiez leurs plus belles chevelures : vous y trouverez d'autres qualités éminentes, mais rien de cette aisance prestigieuse, inconcevable, où n'entre aucune parcelle de vulgaire virtuosité. Pas une œuvre authentique de Sébastiano del Piombo en particulier, son merveilleux Doria y compris, ne nous offre quelque chose de semblable.

Léonard est hors de cause : il aurait mis dans cette œuvre un peu plus de mystère « léonardesque ». Raphaël seul peut être l'auteur de la pseudo-Fornarina; Raphaël, qui a voulu, un jour, se donner le plaisir de vaincre un rival audacieux, et qui a réussi au delà de sa propre intention, puisqu'il a réussi à faire dire que son œuvre est trop vénitienne pour être de lui !

Mais cela même n'est pas vrai. L'œuvre n'a de vénitien que le premier aspect. Si on l'examine un instant sans parti pris, on découvre que, par le style comme par l'exécution, elle est essentiellement florentine, romaine, raphaélesque.

L'opinion de Morelli, lancée sous le coup d'une impression momentanée, défendue ensuite par lui avec sa conviction et son autorité ordinaires, s'est emparée du public par un coup de surprise. Il nous semble que le mouvement inverse ne tardera pas à se produire. Ce qui est à Raphaël sera rendu à Raphaël, dont le nom reparaîtra sur le cartouche qu'il n'aurait jamais dû quitter.

E. DURAND-GRÉVILLE



CORRESPONDANCE D'ALLEMAGNE

IXᴱ EXPOSITION INTERNATIONALE

DES BEAUX-ARTS, A MUNICH



C'EST un des charmes des expositions en Allemagne, en Autriche, à Prague, que la peinture y soit bien présentée. Le principe n'est plus d'en accrocher le plus possible : tous les tableaux reposent à la cymaise, largement espacés. Cette disposition est à la fois plus digne d'un *Salon d'art,* plus respectueuse des œuvres mises ainsi en valeur, plus agréable à l'œil et moins fatigante pour le public que les échafaudages de toiles dont nous conservons, en France, la routine : elle constitue un des avantages les plus estimables réalisés par le « modern style » dans ces pays, car du même coup tapisseries, tentures et tapis, choisis avec goût, forment, à peu d'exceptions près, un fond en étroite harmonie avec les tableaux exposés ; dès l'entrée dans une salle, le ton général de la décoration avertit de la qualité d'art que l'on y va trouver. Les non-valeurs s'y font peut-être plus rares et les médiocrités moins écœurantes. Les cadres eux-mêmes participent de ces recherches et, originaux par le dessin, la matière ou l'ingénieuse patine, contribuent à l'impression de l'ensemble.

Le grand mérite d'une exposition internationale qui ne se renouvelle, comme à Munich, que tous les quatre ans, est à la fois d'exciter l'émulation des artistes et de stimuler la concurrence de société à société et de pays à pays. L'effet ne manque jamais. Cette année, au surplus, on a rompu avec la vieille habitude d'expédier de Munich deux délégués chargés de réunir à leur gré les œuvres étrangères ; des délégués nationaux sont au contraire officiellement venus aménager leurs sections respectives, et la plupart ont rivalisé de luxe, d'élégance ou de bizarrerie, pour assurer à chacune un cachet particulier. Ainsi la comparaison s'impose presque, et avec des chances d'équité.

Dans sa totalité, cette IXᵉ exposition apparaît plus confuse que les précédentes, quoique d'une moyenne peut-être supérieure. On n'y démêle pas de fil conducteur, aucune influence ambiante de maître reconnu ; les originalités s'émancipent

jusqu'à l'excentricité, les talents essaiment dans toutes les voies. toutes les innovations sont tentées. On ne saurait y distinguer l'image d'un art contemporain. On constate plutôt un acheminement vers quelque chose qui sera un style nouveau ou une liberté absolue, suivant que consacrera l'un ou l'autre le génie qui viendra renouer la tradition nécessaire et utiliser l'acquit des recherches antérieures. Néanmoins les différentes sections allemandes et autrichiennes, à tendances modernes, se distinguent en bloc par une fermentation d'idées, par une poursuite de pratiques améliorées, où l'on sent passer un souffle de vie jeune et vigoureuse, parfois excessive, mais préférable en tout cas aux illustres exemples dégénérés en recettes, à l'évidente stagnation que l'on remarque en Hollande, en Angleterre, en France, etc. Il ne faut pas demander aux peintres allemands de serrer leurs formes ou de nuancer leurs couleurs plus amoureusement que leurs écrivains ne polissent leur style; ils n'ont pas ce culte-là; l'art chez eux ne vaut presque jamais le sentiment qui l'inspire, ou la pensée qui le guide, et il vaut surtout par ce sentiment et par cette pensée. Il est peut-être réservé aux Slaves d'unir les hardiesses germaniques à l'élégance latine.

Grâce à quelques œuvres, le groupe Luitpold, la section suisse et la petite salle polonaise tiennent les premiers rangs parmi les quinze sociétés et pays concurrents.

A tout seigneur, tout honneur. Rendu fameux par une souscription internationale d'une étrange prétention, voici dans le hall d'entrée, dominant tout le peuple des statues, *le Penseur* de Rodin, athlète admirablement symbolique de graves préoccupations sociales, mais dont la méditation ne semble pas, à vrai dire, d'ordre intellectuel. Alentour, on remarque un bas-relief allégorique, *le Trésor*, le buste gracieux de *Deux enfants* par M. Sucharda, un nu harmonieux de M. Mortensen, un buste de *Jeune femme* souriant et spirituel par M. D. Mirea, et je n'ai pas besoin de louer Constantin Meunier, représenté par une toile et deux sculptures.

Sur ce hall central s'ouvrent, à droite les salles étrangères, à gauche les salles allemandes. Plutôt que de nous attarder à dresser une vaine liste de noms, voici, à la volée et sans égard pour les réputations établies qui escomptent trop volontiers un tribut d'éloges stéréotypés, les œuvres qui forcent l'attention. Je signalerai toujours les grandes compositions de M. Hermann Urban pour la sévérité de ses paysages héroïques, pour la noblesse de ses lignes, et même pour la simple merveille de ses couleurs à l'encaustique, grâce auxquelles il tient la gageure de peindre noir en conservant du brillant et de la transparence. Le jour où il vaincra une certaine appréhension de tomber dans l'imitation bœcklinienne, — imitation exclue par sa vision très personnelle de la nature, — et où il utilisera toutes les richesses de sa palette, on l'estimera à juste titre un rénovateur du paysage italien classique. — M. Hans von Bartels est un des rares artistes allemands qui unissent l'intensité de l'expression, du sentiment intime à une pleine maîtrise du métier, chez qui les recherches d'éclairage ou de couleur demeurent toujours subordonnées au sujet du tableau : témoin l'anxiété de ce visage de *Femme de pêcheur* hollandais allaitant un nourrisson au coin de la cheminée flambante, et encore le groupe compact et minuscule sur la jetée, de ces autres femmes qui disparaissent dans les embruns d'une *Mer démontée*, jetant ses lames glauques, aux luisances mordorées, par-dessus le parapet tout bariolé d'algues gluantes; cette marine est un prodige d'observation de l'eau et du ciel. —

Parmi les trois envois de M. A. Heller, notons un *Portrait de femme*, d'une élégance exquise, aussi bien dans la facture que dans les tons et la pose. — A la section espagnole détonnent heureusement, par leur franchise et leur distinction, deux *Paysages* de M. Aureliano de Beruete. — La section suisse frappe, par une crudité générale, une verdeur qui est un trait de caractère national; cependant, à côté de compositions discutables, comme *la Splendeur du soir* de M. Cuno Amiet, et *la Retraite de Marignan* de M. Hodler, on trouve d'excellents paysages de MM. Jeanneret et Meyer-Basel, et un *Portrait de famille*, d'une sincérité naïve et concentrée, qui place M. Albert Welti au rang des maîtres. — L'Autriche est sauvée par la participation des Tchèques — *Slovaques* de MM. Upska et Jiranek, portraits de M. Svabinsky, envois de M. Hynais — et des Polonais, en tête desquels M. Josef Mehoffer. Celui-ci expose deux portraits devant lesquels on a la sensation d'avoir les yeux soudain ouverts sur une nature inaccoutumée et pourtant bien réelle : l'un d'eux, intitulé *Soleil*, pour l'idée comme pour l'exécution, constitue le chef-d'œuvre de toute l'exposition. — A la Sécession viennoise, par une innovation ingénieuse, on a fixé le numéro des œuvres sur la plinthe, de façon à obliger le visiteur, curieux de se renseigner, à se courber devant chacune d'elles; seule, la petite *Juive* de M. Isidor Kaufmann, dans son genre très particulier, mérite cette révérence. — Une petite section roumaine marque la première participation officielle de ce pays aux Salons internationaux; une pléïade de jeunes artistes, MM. N. Grant, J. A. Steriadi, Popesco, en se dégageant de l'immédiate imitation de Grigoresco, témoignent de talents pleins de promesses.

Il ne m'appartient pas d'apprécier ici les artistes français; ils sont familiers aux lecteurs de la *Revue*. Je noterai seulement que la section française, malgré les soins avec lesquels elle a été sans doute aménagée, n'a pas assez répondu à tout ce que l'on en attendait. Nos peintres, qui sont connus à Munich aussi bien qu'à Paris, devraient avoir à cœur de s'y faire représenter par des œuvres irréprochables, et le choix des envois ne devrait comporter que des toiles significatives de l'état actuel de l'art français : les paysages de MM. Ménard, Gosselin, les portraits de MM. Hébert, Chabas, les compositions de MM. Bouguereau, Lefebvre, Mercié, ne donnent plus aujourd'hui une note nouvelle; MM. Besnard, G. Latouche, Simon, Roll, s'y montrent avec des toiles inférieures à leur réputation. La salle française est la seule à présenter un amoncellement de cadres, sans préoccupation aucune d'un effet d'ensemble. Étant donné l'allocation de 17.000 francs, il ne semblait pas très exigeant d'attendre que notre section, pour être à la hauteur de sa tâche, — c'est-à-dire capable, selon les paroles prononcées par le sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts, le 4 juillet dernier, « de défendre l'intellectualité de notre pays », — pût offrir un échantillon de parfait bon goût dans l'aménagement décoratif et une sélection d'œuvres modèles. Il n'en est rien, et sauf pour le portrait de M. Carrière et une délicieuse tête de jeune femme de M. Aman-Jean, la déception a été unanime, inespérée pour les artistes allemands, pénible pour la colonie française.

MARCEL MONTANDON



BIBLIOGRAPHIE

Répertoire de peintures du moyen âge et de la Renaissance (1280-1580), par Salomon Reinach. Tome Ier. — Paris, E. Leroux, 1905, in-8°.

L'infatigable travailleur qu'est M. Salomon Reinach commence la publication du plus vaste répertoire de peintures qui existe à l'heure actuelle : on jugera mieux de l'importance de cet ouvrage, quand on saura que le premier volume, qui vient de paraître, compte plus de 700 pages, et donne des gravures au trait de 1 046 tableaux peints au moyen âge ou pendant la Renaissance, entre 1280 et 1580 environ. Il faut ajouter que, parmi toutes ces richesses, un grand nombre sont mal connues, et d'accès peu facile, soit qu'elles appartiennent à des galeries privées, soit qu'elles aient passé en vente publique ou figuré à des expositions rétrospectives : c'est par centaines qu'elles ont été calquées sur des photographies pour ce très précieux recueil.

L'auteur a adopté l'ordre iconographique suivant : Ancien Testament, vies de Jésus et de Marie, anges, saints et saintes, allégories, mythologie et histoire profane, sujets de genre, portraits. Les compositions similaires ont été rapprochées, afin de faciliter les groupements par écoles, et — ce qui contrarie un peu l'économie du livre, bien que conçu précisément en vue de l'économie du papier — quantité de petits portraits et de figures isolées ont été reproduits en bas des pages, « où ils occupent la place laissée vide par le sujet principal ». Enfin, des notices succinctes, donnant le nom de l'auteur, le titre de l'œuvre, le lieu où elle se trouve, parfois même ses dimensions et les prix qu'elle a obtenus en vente, enfin, des renvois aux principales références (ouvrages spéciaux, catalogues, articles de revues, etc.).

Encore un peu de temps, et M. S. Reinach verra son *Répertoire*, si longuement et si difficilement élaboré, en vue « d'introduire un peu de philologie dans l'étude de l'art moderne », devenu classique, et désormais indispensable à tous les travailleurs.

E. D.

Dresdner Jahrbuch 1905, édité par le Dr Karl Koetschau et le Dr Fortunat von Schubert-Soldern. — Wilhelm Baensch, Dresde, 1905, in-f°.

M. Koestchau, directeur du musée historique de Dresde, et M. de Schubert-Soldern, directeur du cabinet d'estampes de Frédéric-Auguste II, viennent de prendre une excellente initiative : ils publieront désormais un annuaire, organe du mouvement artistique de Dresde. Ils y admettront l'art étranger à côté de l'art national, estimant très justement que celui-ci ne peut que se développer et s'enrichir à ce contact. Le *Dresdner Jahrbuch* suivra les manifestations de l'art contemporain et, en

particulier, les grandes expositions qui se succèdent dans la capitale saxonne; mais il n'aura garde de s'y cantonner. Les directeurs « croient fermement que la critique du présent ne peut être juste que si elle est historiquement fondée »; loin d'isoler l'art moderne, ils s'efforceront à faire sentir les liens qui l'attachent au passé. C'est pourquoi ils feront place dans leur publication à l'étude des collections, publiques et privées, d'œuvres anciennes, et aux recherches sur l'histoire de l'art.

On trouvera dans ce premier volume, avec d'intéressants articles de MM. Koetschau, Schubert-Soldern, Zimmerman, Bruck, etc., sur les expositions de 1904, les études les plus variées sur des peintres saxons et des œuvres d'art conservées à Dresde, tableaux, statues, porcelaines, tapisseries, etc. Le lecteur français y relèvera une étude de M. W. de Seidlitz sur *le Casseur de pierres* de Courbet, et une de M. P. Hermann sur le médailleur Yencesse.

En souhaitant au *Dresdner Jahrbuch* l'heureux succès qu'il mérite, nous sera-t-il permis de regretter que l'on n'imite pas mieux en France l'activité de nos voisins Allemands, toujours prêts à créer pour l'historien de nouveaux instruments de travail?

J. P.

Les Incrustations décoratives des cathédrales de Lyon et de Vienne, par Lucien Bégule. — Lyon, A. Rey, et Paris, A. Picard, 1 vol. in-folio, 1905.

C'est une véritable histoire de l'incrustation décorative que nous donne M. Bégule, à propos des incrustations qui décorent à Lyon la cathédrale Saint-Jean, et à Vienne la cathédrale Saint-Maurice et l'église Saint-André-le-Bas.

Ces trois importants ensembles comprennent des soubassements, des frises, des abaques, des archivoltes et des colonnettes; les incrustations sont, non pas en marbre, mais en ciment coloré, procédé fréquent en Italie, qui avait l'avantage d'être économique et de permettre une plus grande finesse dans le décor. Les motifs en sont empruntés à l'art antique et à l'art oriental; assez simples dans les incrustations de Lyon, qui datent de la fin du XIIe siècle, ils prennent une variété et une richesse remarquables dans celles de Vienne, postérieures d'une cinquantaine d'années.

Quelle est l'origine de ce mode de décoration? Les incrustations en matières solides, utilisées dès l'antiquité, se rencontrent en France, notamment dans les églises d'Auvergne, au XIe siècle. Mais les artistes de Lyon n'ont pu leur emprunter que des idées pour leurs compositions; leur technique vient d'Orient. En effet, les incrustations de ciments colorés, moins anciennes que les précédentes, paraissent d'abord à Sainte-Sophie de Constantinople; employées en Grèce, elles furent importées en Italie au XIe siècle; de là elles passèrent à Lyon. « Le triomphe du procédé oriental dans l'art italien, écrit l'auteur, est accompli au milieu du XIIe siècle; c'est aussi entre 1150 et 1180 que se placent les incrustations de la cathédrale de Lyon et de Saint-André de Vienne. La coïncidence ne saurait être fortuite. Tout historien qui admettra l'origine byzantine des incrustations des églises de Toscane (et qui songe à la nier?), devra l'admettre aussi des incrustations de Lyon ».

Une série d'œuvres remarquables, du XIIIe au XIVe siècle, que passe en revue M. Bégule, montrent le parti qu'on a su tirer en France et en Italie de cette forme de décoration, d'un si riche effet : les éditeurs ont excellemment secondé l'auteur :



les illustrations, aussi nombreuses et aussi belles qu'on peut le souhaiter, s'encadrent avec goût dans un texte d'une exécution typographique irréprochable, qui fait grand honneur aux presses lyonnaises.

MARCEL REYMOND

Naples, son site, son histoire, sa sculpture, par Pierre DE BOUCHAUD. — Paris, A. Lemerre, 1905, in-18.

Une poétique description de Naples et de la Campanie ouvre le volume, œuvre d'un enthousiaste italianisant, dont nous avons eu plusieurs fois déjà à signaler les travaux. Ensuite, vient une histoire de la ville qui commence à la Parthénope grecque et se poursuit jusqu'à l'avènement de la maison de Savoie. Enfin, — et c'est sur ce chapitre que nous insistons particulièrement, — la troisième partie du volume est consacrée à l'histoire de la sculpture à Naples : quand M. le professeur Pais aura bien voulu rouvrir les portes de son musée enfin remanié, il y aura intérêt pour les voyageurs à préparer leur visite en lisant, entre autres choses, l'exposé chronologique, succinct et clair, de M. P. de Bouchaud.

A. M.

Les Grands artistes. — Paris, H. Laurens, 1905.

La *Revue* est bien en retard avec cette collection de monographies d'artistes, qui se poursuit activement et s'est augmentée, depuis notre dernier compte rendu, de plusieurs volumes appartenant aux époques les plus diverses de l'histoire de l'art.

Trois de ces volumes sont consacrés à des maîtres grecs : dans l'un, M. Georges Perrot étudie *Praxitèle*, le maître de la grâce féminine, technicien merveilleux du marbre, dont l'influence fut si considérable sur la statuaire comme sur l'art industriel ; dans l'autre, c'est *Lysippe*, le sculpteur attitré d'Alexandre, celui dont le nom clôt la période classique, que M. Max. Collignon s'est attaché à faire revivre ; enfin, dans le troisième, M. Edmond Pottier raconte l'histoire de *Douris et les peintres de vases grecs*, du ve siècle avant notre ère, et il parle de leur vie, de leur méthode de travail et de leurs chefs-d'œuvre comme il ferait de la vie et de l'œuvre d'amis très chers, dans le commerce desquels il aurait vécu lui-même.

Avec M. Arsène Alexandre, nous passons à l'Italie, à l'Italie du *quattrocento*, dont voici une des plus belles figures : *Donatello*, « un des plus grands créateurs de formes, en même temps qu'un des plus grands poètes de l'art ». Avec M. Émile Verhaeren, c'est la Hollande, avec son maître incomparable, qui a dit le dernier mot de tout, quoi que ce soit qu'il ait tenté : *Rembrandt*. Avec M. Gustave Kahn, c'est l'incarnation du XVIIIe siècle français, *Boucher*, qui possédait « malgré ses défauts et ses coquetteries, un clair rayon de jeunesse éternelle ». Enfin, avec M. François Benoît, c'est Hogarth, l'initiateur de l'école anglaise de peinture, l'évocateur de toute une époque « qui contribua de son pinceau et de son burin à dire en quelques pages sincères, savoureuses et suggestives, l'histoire de l'Angleterre et la philosophie de l'homme ».

E. D.

Le gérant : H. DENIS.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.



LES DUMONSTIER

DESSINATEURS DE PORTRAITS AUX CRAYONS

(XVIe ET XVIIe SIÈCLES)

(TROISIÈME ARTICLE[1])

CARDIN DU MONSTIER

SCULPTEUR



NE seule mention, perdue dans un compte que nous ne connaissons qu'indirectement[2], a sauvé d'un complet oubli le nom de ce sculpteur, et il se trouve que son œuvre a survécu et existe encore, alors que nous ne pouvons attribuer à aucun de ses homonymes, bien plus fameux, un seul travail bien authentique.

Tout d'abord, il faut se demander si ce sculpteur, plus artisan sans doute qu'artiste, appartient à la même famille que les portraitistes au crayon. Cette question restera probablement sans réponse. Comme Étienne Ier, Cardin pourrait être le fils de Geoffroy; toutefois, rien ne l'établit, et la similitude de nom n'est pas une preuve suffisante de parenté.

1. Voir la *Revue*, t. XVIII, p. 5 et 136.
2. L. de Laborde, *Comptes des Bâtiments du Roi* (1528-1571), t. I, p. 202.



Cardin Du Monstier est cité une fois sur ces *Comptes des Bâtiments du Roi* du XVIe siècle, dont M. de Laborde a emprunté le texte à la copie écourtée de Félibien, datant de la fin du XVIIe siècle. On sait que c'est cette copie en deux volumes, dont un, le dernier, est perdu, qui lui a fourni presque toute la matière de *la Renaissance des arts à la cour de France*. Les originaux n'existant plus, on est encore heureux de posséder l'abrégé rédigé par Félibien.

L'article concernant notre sculpteur est inscrit dans le compte allant de 1540 à 1550; en voici le texte exact : « A Cardin du Monstier, imager, pour avoir vacqué à nettoyer la figure de Cléopâtre, naguères jetée en cuivre en la fonderie des figures antiques amenées de Rome pour ledit chasteau de Fontainebleau, à raison de 12 livres par mois ».

Cette figure antique, fondue en bronze à Fontainebleau, et nettoyée ou réparée par Cardin Du Monstier, existe; elle est conservée au musée du Louvre et le nom de Du Monstier est gravé tout au long sur l'inscription du socle. Seulement, on lui a rendu son véritable nom, ce n'est plus Cléopâtre. Elle s'appelle maintenant Ariane ; elle a été moulée sur l'Ariane du Vatican.

Dans sa précieuse *Étude sur les fontes du Primatice*[1], M. Barbet de Jouy a raconté l'histoire de ces moules, que le Primatice, par l'ordre de François Ier [2], alla prendre à Rome sur les antiques les plus fameux du Vatican, et dont les fontes, au nombre de dix, devinrent une des décorations les plus admirées du palais de Fontainebleau.

La Révolution détruisit cinq de ces statues : le *Tibre*, auquel le grand jardin de Fontainebleau devait son nom, deux *Satyres* et deux *Sphinges*. Les cinq autres fontes, c'est-à-dire le *Laocoon*, l'*Ariane*, l'*Apollon*, la *Vénus*, le *Commode*, ont eu la bonne fortune d'échapper au creuset révolutionnaire. Après une assez longue station dans le jardin des Tuileries, ces statues ont trouvé un asile définitif dans les galeries du Louvre ; elles sont tout à fait dignes de cet honneur.

L'Ariane endormie, qu'on appelait au XVIe siècle Cléopâtre, fut d'abord installée dans le jardin du Roi, qui prit à cette époque le nom de parterre du Tibre. Elle émigra au cours du XVIIe siècle dans le jardin de la Reine.

1. Paris, Vve Renouard, 1860, in-8°.

2. Voyez le mandement de François Ier du 13 février 1540, ordonnant de payer au Primatice, pour les frais de ce voyage, la somme de 695 livres tournois, dans la *Revue de l'art français*, t. V, 1888, p. 1.

Aux Tuileries, elle occupa différentes places avant d'entrer au Louvre. Il suffit de la voir une fois, pour souscrire à ce jugement de l'ancien conservateur de la sculpture : « C'est un bronze excellent, une admirable statue... Pour être bien vue, elle doit être placée très bas[1] ». Le cartouche, placé sous la statue porte cette désignation : « *L'Ariadne du Vatican, bronze fondu à Fontainebleau, réparé par Cardin Du Moustier vers 1540* (il serait plus exact de dire : entre 1540 et 1550). *Les moulages avaient été rapportés de Rome par le Primatice* ».



HENRI IV JEUNE.
Cabinet des Estampes. Bibliothèque nationale.

Si les liens de parenté unissant notre sculpteur aux portraitistes restent fort douteux, il règne encore bien plus d'incertitude sur les Jean et Clément Du Monstier, dont le nom a été relevé par M. de Laborde. On ne connaît même pas leur profession. Le seul renseignement qu'on possède sur eux fixe leur habitation rue Saint-Victor, à Paris.

ÉTIENNE DU MONSTIER, IIe DU NOM

PEINTRE ET VALET DE CHAMBRE DU ROI ET DE LA REINE-MÈRE
1540-1610 (?)

L'existence de cet artiste n'avait jusqu'ici été soupçonnée d'aucun historien. Elle nous est révélée par un acte d'une authenticité incon-

1. *Étude sur les fontes du Primatice*, p. 27.

testable. Les détails fournis par ce document constituent à peu près toute la biographie de ce nouveau venu ; mais ces seuls renseignements suffisent pour lui attribuer un rang à part entre ses contemporains et aussi pour jeter un trouble profond dans les essais tentés jusqu'à ce jour, à l'effet de déterminer la part revenant à chacun des membres de la dynastie des Du Monstier dans l'œuvre collective.

Un contrat de mariage, passé le 25 janvier 1585 devant deux notaires parisiens et enregistré le 17 mai suivant, après la célébration de la cérémonie nuptiale, constate qu'Étienne Du Monstier, ayant le titre de peintre et valet de chambre ordinaire du Roi et de la Reine sa mère, prend pour femme Marie Le Saige, fille de bons bourgeois de Paris.

S'il donne les noms des père et mère de la fiancée, l'acte ne dit pas de qui descend notre Étienne ; c'est fort regrettable, car cette mention dissiperait toute incertitude sur les origines de ce nouveau Dumonstier. Les détails contenus dans le contrat sur l'âge, la demeure de l'époux, vont nous aider cependant à fixer sa personnalité.

Au moment de son union avec Marie Le Saige, Étienne se déclare âgé de quarante ans, ce qui explique et justifie ses fonctions officielles auprès du roi et de la reine-mère. Impossible, d'autre part, de le confondre avec celui que nous avons désigné sous le nom d'Étienne Ier, attendu que celui-ci, né d'après son épitaphe en 1520, atteignait sa soixante-cinquième année en 1585.

Quels étaient donc les liens de parenté rattachant l'un à l'autre les deux Estienne Dumonstier ? Toute affirmation paraîtrait actuellement prématurée. Toutefois, le contrat de mariage de 1585 contient un détail qui a sa valeur. Le fiancé habite rue des Quatre-Fils (aujourd'hui rue des Archives), sur la paroisse de Saint-Jean-en-Grève. Or, l'épitaphe d'Étienne Dumonstier l'ancien se trouvait dans la nef de la même paroisse de Saint-Jean-en-Grève. Le rapprochement n'est-il pas suggestif ? Les deux Étienne sont domiciliés dans le même quartier, sinon dans la même maison, de 1585 à 1603, et cette constatation seule implique déjà des liens de parenté assez étroits. Que le second Étienne ait été le fils du premier, cela n'aurait rien que de très possible et même de très vraisemblable, puisque Étienne Ier avait vingt-cinq ans environ lors de la naissance d'Étienne II.

Voici donc un nouveau venu, caché à tous nos devanciers par la simi-

litude des prénoms et l'absence de texte positif, qui apparaît tout d'un coup et vient réclamer sa part dans l'œuvre encore si confuse et si peu connue des Dumonstier. Cette découverte tendrait à expliquer certaines impossibilités auxquelles se sont heurtés jusqu'ici les historiens. Désormais l'Étienne Dumonstier, auteur des portraits du règne d'Henri II et de Charles IX, pourrait être un autre artiste que le dessinateur des contemporains d'Henri III et d'Henri IV. Si le second est fils du premier, s'il a étudié sous sa direction, qu'y aurait-il d'étonnant que leurs œuvres offrissent de nombreux points de ressemblance et que même les contemporains les eussent confondues sans distinguer la part du fils de celle du père ? Il ne serait pas impossible non plus que, lorsque les états de la maison du Roi enregistrent le nom d'un Étienne Dumonstier, cette mention s'applique tantôt au père, tantôt au fils, à qui le premier aurait laissé sa charge avec les avantages qu'elle comportait.



Catherine de Médicis.
Cabinet des Estampes. Bibliothèque nationale.

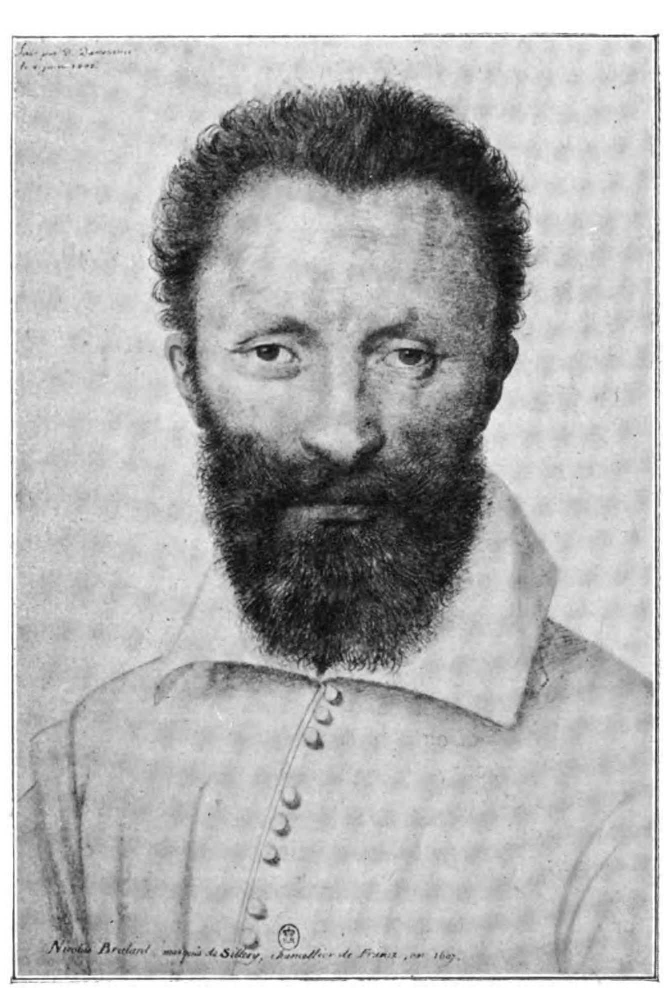
Autre question, tout aussi délicate que les précédentes : Jal a signalé

le mariage d'un Étienne Du Monstier avec Madeleine Linières. La cérémonie fut célébrée le 1er avril 1574; mais l'auteur du *Dictionnaire critique*, ne soupçonnant pas l'importance que la moindre particularité pouvait présenter, s'est contenté trop souvent de prendre une note sommaire. Encore si les dates qu'il donne étaient toujours exactes! Toutefois, il faut être juste, les services qu'il a rendus méritent bien quelque indulgence à ses peccadilles et à ses oublis. Ce mariage de 1574, bientôt suivi, toujours d'après Jal, de la naissance d'un fils nommé Gilles, s'appliquerait-il à Étienne l'ancien, qui comptait alors cinquante-quatre ans sonnés, ou au second Étienne, âgé alors de vingt-neuf ans? Dans cette dernière hypothèse, notre fiancé de 1585 aurait été veuf lors de son mariage avec Marie Le Saige, qui, de son côté, évite avec quelque coquetterie de s'expliquer sur son âge, mais pourrait bien n'avoir plus été de la première jeunesse, puisqu'elle se dit usant et jouissant de ses droits, ayant perdu son père et sa mère. Ainsi, la découverte du nouvel Étienne Dumonstier remet en question quantité de faits considérés comme bien établis. En lui-même, le contrat de mariage, point de départ de ces longs commentaires, n'offre rien de particulier à signaler. Ses clauses rentrent dans les conditions banales de ce genre de conventions. Tout au plus apportent-elles quelques notions sur la fortune des deux fiancés.

Ils adoptent le régime de la communauté de biens, selon la coutume de Paris; la plupart des contrats de mariage des Dumonstier sont rédigés sur ce modèle. La future épouse apporte en mariage la somme de 1200 écus, presque une petite fortune. Son fiancé lui constitue un douaire de cent écus de rente, rachetable moyennant la somme de 1.200 écus, mais à la condition qu'il y ait enfants nés ou à naître du mariage. Cette somme reviendra à l'épouse et à ses ayants cause en toute propriété. Au cas où il n'y aurait pas d'enfant issu du mariage, les futurs se font respectivement donation irrévocable de tous les biens, meubles et immeubles, acquets ou conquets, qui leur appartiendraient lors de la dissolution de leur union, moyennant l'obligation imposée au survivant d'acquitter les dettes, les frais funéraires, et d'exécuter le testament de son conjoint.

Il n'est pas question ici, on le voit, d'un premier mariage d'Étienne, ni d'enfants issus de cette union antérieure. Son degré de parenté avec Gilles, dont la naissance a été révélée par Jal, reste par suite douteux.

Il n'en est pas de même de Pierre Du Monstier, dont nous possédons le contrat de mariage portant la date de 1611. En effet, ce Pierre, âgé de vingt-six ans lors de son contrat, se déclare expressément fils d'Estienne Du Monstier, en son vivant peintre ordinaire et valet de chambre du Roi, et de Marie Le Saige, sa femme, tous deux décédés. Il est donc bien le descendant direct d'Étienne, deuxième du nom, et par conséquent le petit-fils d'Étienne l'ancien. Du document de 1611, sur lequel nous reviendrons quand nous arriverons à la biographie de Pierre, il ressort donc qu'Étienne le jeune et sa femme Marie Le Saige étaient morts tous deux avant 1611, presque en même temps que l'auteur de cette ligne, le vieil Étienne, décédé, suivant son épitaphe, en 1603. Ce serait donc entre 1570 ou 1575 et 1610 que se placerait la période d'activité de notre Étienne II; il pourrait revendiquer comme son lot propre une partie des portraits exécutés sous Henri III et Henri IV. Depuis vingt ou trente années, son père avait atteint



DANIEL DUMONSTIER.
NICOLAS BRULART, MARQUIS DE SILLERY,
CHANCELIER DE FRANCE (1607).
Cabinet des Estampes. Bibliothèque nationale.

avoir et prendre par lad. future espouze, sy tost et incontinant que douaire aura lieu, pourveu qu'il y ayt enffant ou enffans nez et procréez du present mariage, vivant lors de la dissolution d'icelluy, sur tous et chascuns les biens meubles et immeubles, presens et advenir dud. futeur espoux, qu'il en a dès à present chargez, affectez, obligez et ypothecquez, charge, affecte, oblige et ypothecque à fournir et faire valloir led. douaire aud. cas qu'il y ayt enffans ou enffant dud. present mariage vivans lors de la dissolution d'icelluy, lequel douaire prefix sera et appartiendra à lad. future espouse et aux siens de son costé et ligne, sans estre subjectz à retour ; et où il n'y auroyt enffans ou enffant d'icelluy futeur mariage, vivans lors de lad. dissolution, en ce cas lesd. futeurs espoux ont faict et font par ces presentes don respectivement l'un à l'autre irrevocable, faict entre vifz, sans espoir d'icelluy jamais revocquer, et par la meilleure forme que faire se peut, de tous et chascuns les biens meubles, propres, acquestz et conquestz, immeubles dont lesd. futeurs espoux seront joissans et saisiz lors de la dissolution d'icellui futeur mariage, le tout à quelque valleur, prisée et estimation que lesd. biens meubles et immeubles se puissent monter, sans aucune chose en excepter, retenir, ne reserver en aucune manière, et où ilz seront seeuz, trouvez et assis pour en joyr par le survivant desd. mariez futeurs en tout droict de propriété, et en faire et disposer par icelluy survivant, ses hoirs et aians cause comme de leur propre chose, vray et loyal acquest, à la charge de paier pour led. survivant toutes et chascunes les debtes, obseques et funerailles, et d'accomplir le testament et ordonnance de dernière volunté du premier deceddé, selon et ainsi qu'il leur plaira ordonner, lequel testament led. survivant sera tenu accomplir . . . .

Faict et passé apres midy, en l'estude des notaires, l'an mil cinq cens quatre vingtz cinq, le mardy vingt neufiesme jour de janvier. Et ont lesd. futeurs espoux signé la minutte des presentes avec les notaires soubzsignez, laquelle minute est par devers led. du Boys. Signé : Duboys et Lamiral. Et en fin dud. contract a été mis et escript l'insinuation ainsy que s'ensuyt :

L'an mil cinq cens quatre vingtz cinq, le vendredy dix septiesme jour de may, le present contract de mariage a esté apporté au greffe du Chastellet de Paris, et icelluy insinué, accepté et eu pour agreable par Estienne du Monstier, paintre et vallet de chambre ordinaire du Roy et de la Royne sa mère, demeurant à Paris, en personne, tant pour luy que pour et au nom de Marie le Saige, sa femme . . . .

DANIEL DUMONSTIER

PEINTRE ET VALET DE CHAMBRE DU ROI

14 mai 1574 — 21 juin 1646

Daniel fut, sinon le plus habile, du moins le plus fameux des artistes ayant porté le nom de Dumonstier. Il profita de la gloire acquise par ses prédécesseurs et accrut lui-même la réputation de sa famille dans une large mesure. La curiosité de son esprit, les bizarreries de son caractère,



le sans-façon de son langage n'attirèrent pas moins l'attention de ses contemporains que son talent de pastelliste et de dessinateur de portraits. Aussi présente-t-il une figure fort originale, parmi les artistes encore si imparfaitement connus du temps de Louis XIII. En réunissant ce qui a été publié et que nous avons recueilli dans les auteurs contemporains, en ajoutant aux faits connus quelques détails ignorés ou complètement oubliés, nous essayerons de présenter sous ses différents aspects cette physionomie piquante d'artiste amateur, admis dans la meilleure société de son temps.

On a établi plus haut que Daniel était bien le fils de Cosme, comme l'avait dit Mariette, et que sa naissance avait précédé de trois années le mariage de son père et de Charlotte Bernier, sa mère, mariage célébré en février 1577. C'est une circonstance assez commune dans l'histoire de l'art. Il est fâcheux que Jal n'ait pas reproduit en entier l'acte de baptême qu'il connaissait. Du moins savons-nous, grâce à lui, la date de la naissance; elle se place exactement au 14 mai 1574.

Pour en finir tout de suite avec les détails biographiques, rappelons que Daniel épousa, en 1602, Geneviève Baliffre; le contrat de mariage est du 13 mai [1]. Une des particularités les plus remarquables de l'acte a déjà été signalée. Cosme, le père du marié, n'habitant pas Paris, charge un de ses amis, noble homme maître Jacques Hallé, maître ordinaire en la Chambre des Comptes, de le représenter au contrat. C'est devant les notaires de Rouen, à Rouen par conséquent, que la procuration est signée. On ignore pourquoi Cosme avait choisi la Normandie pour y prendre sa retraite. Peut-être la famille était-elle originaire de cette province. A noter en passant les qualités données dans l'acte au mari et à son père : « Noble homme Daniel Du Monstier, paintre et vallet de chambre du Roi [2], fils de noble homme Cosme Du Monstier, aussy paintre et vallet de chambre de la feue Royne mère ». Le père de la mariée ne veut pas demeurer en reste

1. Il a été publié dans les *Archives de l'art français* par Jules Boilly, en 1853, t II, p. 307-312.

2. Daniel Dumonstier figure sur les états de la maison du Roi de 1624 à 1645, aux gages de 100 livres par an, avec le titre de valet de chambre. — Voy. l'état de 1624, publié, d'après un manuscrit de Clairambault, dans la *Revue de l'art français* (t. II, 1873, p. 87), où il figure en compagnie de huit autres peintres, de Jacquet dit Grenoble et de Robert Julien, enlumineur. — Cf. les listes des artistes de la maison du Roi, dans les *Nouvelles archives* (t. Ier, 1872, p. 62), établies d'après les registres de la Cour des aides conservés aux Archives nationales. On ne possède que partie de ces listes annuelles, et nous ignorons par suite à quelle époque Daniel reçut le titre de peintre du roi.

avec son gendre. Il prend le titre de « noble homme Claude Balifre, maistre des enffans de musique de la chambre du Roi » ; sa femme se nomme Loise Ression. Leur domicile est situé rue des Petits-Champs, paroisse Saint-Eustache.



DANIEL DUMONSTIER. — CHARLES-GUSTAVE, PRINCE DE SUÈDE.
Cabinet des Estampes Bibliothèque nationale.

N'oublions pas que sur l'épitaphe d'Étienne Ier, mort en 1603, des armes parlantes étaient gravées. La dot s'élève à mille écus, soit quatre cents écus payables comptant, le surplus en trois annuités. Le mari constitue à sa future épouse un douaire de deux cents écus. Les parties ont choisi le régime de la communauté de biens suivant la coutume de Paris, sous certaines réserves en faveur de la femme, avec stipulation de reprises lors de l'expiration du mariage par décès d'un des conjoints, et réserve au survivant de la jouissance de l'usufruit des meubles et de certains immeubles.

Les parents de la mariée doivent loger et nourrir le jeune ménage et une servante pendant deux ans, pour la somme de trois cents écus. Certaines clauses accessoires, relatives aux droits de la femme, offrent peu d'intérêt. Nous ne nous y arrêtons pas.

Signalons tout de suite l'acte publié jadis par A. de Montaiglon, duquel il résulte que les conventions ne paraissent guère avoir été observées d'un côté ni de l'autre. Par une convention passée devant notaires, le 31 janvier 1614, les deux parties se déchargent réciproquement des obligations par elles contractées. Par suite de cet accord, noble homme Claude Baliffre déclare ne rien réclamer à son gendre Daniel Dumonstier pour toutes les nourritures prises par lui, sa femme, ses enfants et sa servante en la maison dudit Baliffre, depuis le 19 septembre 1610 jusqu'au 4 janvier 1611, ainsi que pour le loyer des lieux dépendants de la maison dudit Baliffre et occupés par Dumonstier. Par contre, ce dernier donne décharge à son beau-père des intérêts d'une somme de 1.800 livres, due par lui en vertu d'un contrat passé entre eux le 13 mai 1602. Ces intérêts avaient couru du 19 janvier 1610 jusqu'en janvier 1614. Les deux contractants se tiennent pour quittes l'un envers l'autre; mais le sieur Baliffre reste redevable des 1.800 livres promis par le contrat de sa fille[1].

Le mariage de Daniel Dumonstier et de Geneviève Baliffre avait été célébré le 20 mai 1602 (Jal), et, dix-huit mois après, naissait le premier fils issu de cette union; il recevait au baptême (14 juin 1664) le nom d'Étienne[2], déjà illustré par plusieurs membres de la famille. Les autres enfants vont suivre de près.

Le 12 novembre 1605, Anne, fille de Daniel, est tenue sur les fonts par Jean Bertaut, abbé d'Aunay, qui devint plus tard évêque de Séez, et par la femme d'un contrôleur des guerres[3]. Le 20 décembre 1606, baptême de Henri, présenté au baptême par le duc de Montpensier et Henriette-Catherine de Joyeuse[4]. Bien entendu, ces hauts personnages ne figurent pas en personne à la cérémonie; c'est encore beaucoup d'honneur pour Daniel Dumonstier de pouvoir inscrire leurs noms sur le registre paroissial.

Une deuxième fille vient au monde en avril 1608 et est baptisée le 22 du même mois[5]. Le parrain est Bassompierre, premier gentilhomme de

1. *Archives de l'art français*, 2e série, 1861, t. Ier, p. 437-439. Le document avait été communiqué par M. Jules Niel à M. de Montaiglon.

2. L'acte de baptême a été publié, en 1855, par M. Reiset, dans les *Archives de l'art français* (t. III, p. 158). Jal a depuis donné la liste des enfants de Daniel et la date de la naissance de chacun d'eux. La marraine de ce premier né était la femme du Jacques Hallé, qui avait représenté au contrat le père du marié.

3. *Archives de l'art français*, t. III, p. 159, et Jal.

4. *Ibidem.*

5. *Ibidem.*



Daniel Dumonstier. — Le Maréchal de La Force.

Musée du Louvre.

la chambre et colonel des quinze cents reîtres du roi ; il a pour commère Catherine de Beaumanoir, fille du maréchal de Lavardin. Les jeunes époux habitent toujours rue des Petits-Champs, chez les parents de Geneviève Baliffre. Nous aurons désormais moins de détails sur le baptême des autres enfants de Daniel. Jal, qui a relevé les dates, ne cite pas toujours les parrain et marraine. Cependant, pour Anne, deuxième du nom (la première était peut-être morte), baptisée le 31 mai 1609, il prend soin de noter que le parrain fut François de Malherbe, le poète « secrétaire de la chambre du Roi ». Nous verrons bientôt que d'intimes relations se prolongèrent durant de longues années entre le peintre et le poète.

Marguerite, baptisée le 19 décembre 1610, a pour parrain Jean de Bonzi, évêque de Béziers. Nicolas, né le 1er (ou le 12, Jal donne les deux dates à une colonne d'intervalle) juillet 1612, est le plus célèbre des fils de Daniel. Il devint aussi peintre et valet de chambre du roi et fut admis à l'Académie royale de peinture, comme on le verra par la suite.

Puis, c'est une deuxième Marguerite (23 août 1613) qui épousa, le 9 juin 1653, Jean-Baptiste de Regniers, sieur de Bésiac ; il avait le même âge que sa femme. Jal a pris soin de noter que Marguerite, en cette circonstance, était assistée de son oncle Pierre Du Monstier et de son frère Étienne, celui qui était né en 1604.

Geneviève Baliffre mit encore au monde trois filles : Catherine (1er novembre 1614) ; Marie (9 décembre 1617) ; Louise, qui épousa, le 23 février 1642, Jacques Roussel, graveur et orfèvre du roi. Ces naissances successives avaient épuisé la pauvre mère. Elle mourut le 5 décembre 1628. Le ménage habitait alors les galeries du Louvre.

Le veuvage ne pesa pas longtemps à l'artiste. Le 5 mai 1630, il se fiançait, à Saint-Sulpice, avec Françoise Hesèque, sa servante, qui avait été au service de Diane Le Picart, veuve de feu maître Charles de La Robie, conseiller du roi au Grand Conseil.

Cette alliance de Daniel avec une femme de condition inférieure a été sévèrement jugée par les biographes. Mais la fille était jolie ; elle ne s'était pas montrée cruelle aux avances d'un barbon de cinquante-six ans, et, d'ailleurs, les nombreux enfants du premier mariage, encore jeunes, réclamaient des soins que ne pouvait leur donner un homme aussi occupé que leur père. Toutes ces circonstances expliquent le deuxième mariage

de Daniel, sans l'excuser peut-être aux yeux des puritains [1]. Le portrait de Françoise Hesèque nous a été conservé dans le fonds de Sainte-Geneviève. Commencé par son fils Étienne, il fut terminé par Daniel lui-même, le 5 mai 1629, d'après une légende inscrite au dos du papier, suivant une habitude constante de notre artiste.

Le contrat de mariage de Daniel et de Françoise Hesèque [2], signé le 3 février 1630, mérite quelques instants d'attention. Dumonstier ne se qualifie plus de *noble homme*, mais simplement *honorable homme*, et prend le titre de peintre du roi, de la reine régnante et de monseigneur frère du roi. La mariée déclare avoir perdu ses père et mère. Son père, Jean Hesèque, était marchand et demeurait à Aumale. Malgré la modestie de sa condition, Françoise se trouvait à la tête d'une somme assez rondelette qu'elle prétendait avoir acquise et épargnée par son travail et bon ménage. Comment doit-on l'entendre ? Elle évalue son avoir à 1.600 livres tournois, tant en deniers comptants qu'en meubles, habits, demi-ceint d'argent, bagues et joyaux, linge et autres hardes. Cette somme comprend notamment 300 livres, que la dame de La Robie, son ancienne maîtresse, lui a offerte en récompense de ses bons services.

Le régime adopté étant celui de la communauté, chacun des deux époux se réserve en propre une part de ses apports. Il est fait mention toute spéciale du cabinet du S[r] Du Monstier, « où sont plusieurs pièces anticques, raretez et recherche de curieux, avec tout tout ce qui est dans icelluy, qu'il y pourra mettre pendant le mariage, et qui s'y trouvera au jour du décès dud. Du Monstiers ».

Le douaire de l'épouse est fixé à 800 livres, qui seront réduites à quatre cents si elle n'a pas d'enfants. Enfin, Daniel met à la charge de la communauté la nourriture de trois des enfants issus de son premier mariage, jusqu'à ce qu'ils aient atteint l'âge de dix-huit ans. Ces enfants sont Nicolas, Louise et Marie ; il n'est question ni de Marguerite, née en 1613, ni de Catherine, venue au monde en 1614, l'une et l'autre plus jeunes que Nicolas. Il est difficile de les supposer décédées toutes deux avant

1. Tallemant rapporte une réponse des plus grossières, faite par Daniel à la reine, qui l'interrogeait sur les raisons de cette union. Ne nous étonnons pas trop de cette crudité de langage ; elle était dans les mœurs du temps.

2. Voyez Pièces justificatives.

le second mariage du père de famille, puisque, d'après Jal, Marguerite vivait encore en 1653 et épousait le sieur de Bésiac.

A coup sûr, si l'artiste voulait satisfaire un caprice amoureux en contractant cette union inégale, il n'avait sacrifié ni ses intérêts, ni ceux de ses enfants mineurs.

Françoise donna le jour à trois fils et à une fille : Henri-Hermand (12 mars 1631), Nicolas (4 août 1632), Louis (23 octobre 1633), tenu sur les fonts par Louis de Bourbon, comte de Soissons, et Louise de Bourbon, duchesse de Longueville ; enfin, Louise (4 décembre 1635), présentée au baptême par Louise de Crussol, marquise de Saint-Simon. On voit que le second mariage de Daniel ne lui avait pas enlevé les faveurs de son aristocratique clientèle.

C'est encore sur un portrait tracé par son fils, et corrigé par lui en 1639, que Daniel inscrivit la date du décès de sa seconde compagne. Elle mourut le 5 octobre 1636. Il lui survécut dix ans et fut enlevé, le 20 juin 1646, par une colique de *miserere,* au dire de Mariette. Il ne faut pas oublier qu'il atteignait alors sa soixante-douzième année. On lui fit un service pompeux, auquel assistaient trente prêtres, dans l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois, paroisse de la galerie du Louvre, où il occupait un appartement, dont la survivance avait été concédée à son fils dès 1630.

---

3 février 1630.

Y 170, fol. 382 v°.

Contrat de mariage de Daniel du Monstier, peintre du Roi et de la Reine, et de Françoise Heseque.

Par devant les notaires gardenotes du roy nostre sire en son Chastelet de Paris soubsignez furent presens en leurs personne honorable homme Daniel du Monstier peintre du Roy et de la Royne regnante et de Monseigneur frère de Sa Majesté, demeurant aux Galleries du Louvre, parroisse S[t] Germain d'Auxerrois, et honneste fille Françoise Hesecque, estant au service de dame Dianne le Picart, veuve de feu monsieur m[e] Charles de La Robie, vivant conseiller du Roy et son Grant Conseil, demeurante en la maison de lad. dame à S[t] Germain des Prez lez Paris, rue de Tournon, parroisse S[t] Sulpice, majeure, usante et puissante de ses droicts, fille de deffunctz Jehan Hesecque, vivant marchant demeurant à Aumalle et de Marie Terrache, jadis sa femme, ses pere et mere pour elle et en son nom d'autre part, lesquelles parties, de l'advis de leurs parens et amis cy après nommez, recognurent et confes-



serent avoir faict et font entr'elles de bonne foy les traicté de mariage, dons, douaire, promesses et conventions qui ensuivent, c'est asscavoir que lesd. du Monstier et Francoise Hesecque ont promis et promettent se prendre l'ung d'eulx l'autre par nom et loy de mariage et iceluy faire et solempniser d'eux deulx en face de Saincte Église sy Dieu et elle s'y consentent et accordent aux conditions qui ensuivent : Seront les futurs espoux ungs et commungs en biens meubles et conquestz immeubles suivant et au desir de la coustume de Paris. Ne seront neantmoings tenus des debtes l'ung de l'autre creées avant leur mariage, et s'y aucunes y a, seront acquittées par celuy qui les aura faictes et sur ses biens. En faveur duquel mariage lad. future espouze a promis apporter avecq sond. futur espoux la veille de leurs espouzailles la somme de seize cens livres tournois, tant en deniers comptans qu'en meubles, habitz, demy ceint d'argent, bagues et joiaux, linge et autres hardes, le tout qu'elle a gagné et espargné par son travail et bon menage; en laquelle somme est compris IIIᵉ livres qui luy ont esté donnez par lad. dame de la Robie, sa maistresse, en faveur des services qu'elle luy a rendus, de laquelle somme de XVIᵉ livres tournois en demeurera propre à la future espouze et aux siens de son costé et ligne la somme de Vᶜ livres tournois, dont sera faict employ en achapt d'heritage ou rentes pour sortis nature de propre et le surplus entrera en lad. communaulté. Et quand au cabinet dud. du Monstier où sont plusieurs pieces anticques, raretez et recherche de curieux, avecq tout ce qui est dans iceluy, qu'il y pourra mectre cy après pendant et constant led. futur mariage et qui s'y trouvera au jour du decedz dud. du Monstier, n'entrera en lad. communaulté ains le tout luy demeurera et aux siens comme propre, au cas toutefois qu'il n'y ayt enfans dud. mariage vivans lors de la dissolution d'iceluy, sans y comprendre l'argent monnoié, vaisselle d'argent, ceddulles et obligations qui se pourroient trouver dans le cabinet, qui demeureront au proffict de lad. communaulté. Et dans laquelle communaulté, advenant le decedz de lad. future espouze avant led. futur espoux sans enfans dud. mariage les heritiers collateraulx de lad. future espouze n'y pourront pretendre aucune chose, n'y demander au futur epoux de lad. somme de Vᶜ libvres tournois stipullée propre que la somme de IIIᶜ libvres seullement, avecq ce qui pourra escheoir à la future espouze constant led. mariage par succession, donnation ou autrement, ensemble les héritages et autres biens immeubles qu'elle a dict avoir de presant à elle appartenant de la succession de sad. mere, scituez dans la ville d'Aumalle et es environs, qui demeureront ausd. heritiers de la future espouze francs et quittes de toutes dettes, du surplus desquels Vᶜ libvres destinez propre, ensemble de tous les biens de la communaulté, la future espouze faict don par ces presentes aud. futur espoux aud. cas de survivance sans enfans, comme dict est, en faveur dud. mariage. A esté accordé que lad. future espouze sera douée et la doue le futur espoux de la somme de VIIIᵉ livres tournois de douaire prefix, pour en jouir par elle suivant et au désir de la coustume de Paris, au cas qu'il y ayt enfans ou enfant dud. mariage, et s'il n'y en a poinct, led. douaire prefix ne sera que le IIIᶜ libvres et sans retour, à l'avoir et prendre par elle, sy tort qu'il aura lieu sur tous les biens dud. futur espoux qu'il en a des à present chargez, effectez, obligez et ypotecquez, à fournir et faire valloir led. douaire. Oultre lequel douaire lad. future espouze survivante prendra par preciput de ses habitz, bagues et joyaux, suivant la prisée de l'inventaire et sans crue

jusques à la somme de CL libvres ou lad. somme en deniers au choix et option de lad. future espouze....

A esté accordé que les nommez Nicolas, Louise et Marie du Monstier, enfans



DANIEL DUMONSTIER. — MLLE DE CANAPLES.
Cabinet des Estampes. Bibliothèque nationale.

procreez du futur espoux et de feue Geneviefve Balifre, jadis sa femme, seront nouris, entretenus et logez aux despens de la future communaulté jusques à l'aage de dix-huit ans, sy plustost ne sont pourveus par mariage, sans que leur nourri-

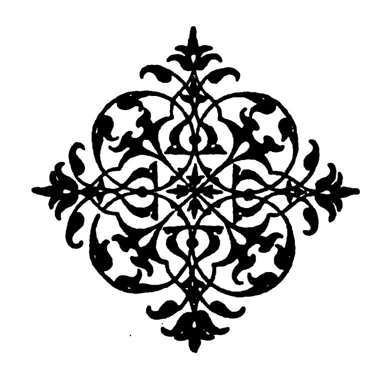
tures, logemens et entretenemens puissent estre precomptez ny diminuez sur leur bien, et sans aussy que lesd. enfans puissent demander aucune chose du revenu de ce qui leur appartient. soit en biens meubles et immeubles, car ainsy le tout a esté accordé entre les parties en passant ces presentes.....

Faict et passé en la maison de lad. dame de la Robie devant declarée, l'an mil six cens trente, le troisiesme jour de fevrier après midy, en la presence, scavoir, de la part de lad. future espouze, de lad. dame de la Robie. sa maistresse, de monsieur Me Augustin Le Maistre, conseiller du Roy en sa court de Parlement, dame Eleonor le Picart, son espouze, monsieur maistre Charles Scevin, sr de Quincy, conseiller du roi en sa cour de Parlement, monsieur Me André Broé, aussy conseiller en lad. cour, Paul de la Tronche, escuier, sr dud. lieu, amis de lad. future espouze, et de la part dud. du Monstier de Ysaac Bernier, peinctre du Roy, cousin germain maternel, demeurant à la Gallerie et de M. François du Vivier, procureur au Chatelet, amy dud. du Monstier. Et ont lesd. futurs espoux et comparans signé la minutte des presentes avecq les notaires soubzsignez, lad. minutte demeurée vers et en la possession de Capitain, l'ung d'iceulx. Signé Belin et Capitain.

Suit la quittance, en date du 5 mai 1630, de la somme de 1.600 livres reçue par Daniel du Monstier de Françoise Hesecque sa fiancée, faite et passée en la maison de M. de Longueval, où elle est logée, à St Germain des Prés, rue du Fossoieur.

Le contrat est apporté au greffe des Insinuations du Chatelet par François du Vivier, procureur de Daniel du Monstier, et insinué le 23 mai 1630, reg. 85e des Insinuations.

(A suivre.) JULES GUIFFREY





LA COLLECTION CRONIER



ADIS ou naguère, les œuvres d'art, amoureusement amassées par la longue patience qui est le génie du collectionneur, formaient à l'écart un petit musée dans une riche maison : « le cabinet d'un amateur », comme on disait au temps de Mariette, inventoriant les richesses d'un Crozat. Aujourd'hui, de jour en jour, les arts se mêlent à la vie, à l'évocation de la vie ; le tableau de maître ne dédaigne plus le voisinage d'une console ou d'un guéridon. Et maintenant que les grands musées même donnent l'exemple, d'intelligents collectionneurs n'hésitent plus à le suivre dans leur hôtel, en associant les belles épaves d'autrefois à l'opulente intimité du présent. L'homme de goût, dont la collection va se disperser aux feux des enchères, était de ceux-là : M. Cronier n'avait point de *galerie*.

Possesseur d'un hôtel princier, d'une fortune immense, et de ce goût spontané sans lequel le cadre et les moyens de le remplir à profusion demeurent superflus, il n'entassait pas aveuglément les trésors du passé ; ce collectionneur très moderne ne thésaurisait point les chefs-d'œuvre au fond d'une salle froide comme une nécropole : il achetait rarement, mais spirituellement, au hasard de son goût, dont le caprice était sûr ; et l'objet élu prenait place dans le musée de son opulence journalière.

De là, ce brillant appartement, animé d'incomparables tapisseries et de tableaux de choix : au premier étage de l'hôtel de la rue de Lisbonne,

dès la monumentale galerie blanche aux colonnes de porphyre, les tapisseries de Beauvais revêtent les claires parois de leur chaude lumière; cette chaleur blonde de la laine docile aux riantes inventions de François Boucher se prolonge partout, depuis la salle de billard, illustrée par la peinture romantique et par le paysage non moins français de 1830, où s'impose *la Mare* de Jules Dupré, non loin du *Pâtre* de Corot, jusqu'à la salle à manger, très originale et grandiose, avec sa suite de Gobelins rectangulaires racontant, d'après Charles Coypel, l'*Histoire de Don Quichotte*, dans un encadrement vieil or, aux guirlandes enrubannées. C'est notre XVIIIe siècle qui règne en maître heureux et coquet : après le billard, dans le salon d'attente, auprès d'un haut régulateur, les pastels de La Tour ont fait oublier les heures avec le silence parlant de leur sourire. Ensuite, le bureau de M. Gronier : des tapisseries des Gobelins, genre Watteau, évoquent les grâces masquées de la Comédie Italienne, au-dessus du fameux bureau Louis XV, qui fit 50.000 francs à la vente Josse, il y a onze ans; quelques rares dessins de Fragonard et de Watteau; deux perles roses de ce délicieux Frago : *la Liseuse* et *le Billet doux*. Avec ses Gobelins et son meuble de salon en tapisserie de Beauvais, d'après les cartons de Casanova, le boudoir suivant est le sanctuaire de Watteau, dont les *Amants endormis* rêvent dans un suave décor, entre une sépia fantaisiste de Fragonard et un portrait, sans mensonge, de Perronneau. Une suite de Beauvais, d'après Boucher, raconte l'*Histoire de Psyché*, dans le grand salon



WATTEAU.
ÉTUDE POUR « LES PLAISIRS DE L'ÉTÉ ».
Dessin aux trois crayons.



Watteau Pinx^t. Hélio^g. Georges Petit

LES AMANTS ENDORMIS

(Collection E. Cronier)

Revue de l'Art Ancien et Moderne. Imp. Georges Petit

où la garniture de cheminée allume ses rinceaux de cuivre, et se continue dans le petit salon où notre xviiie siècle, exquisement représenté par un petit secrétaire Louis XV, se recueille avec la bourgeoisie peinte par Chardin, pour se réveiller avec la mythologie sculptée par Carpeaux.

Alliance du luxe avec l'art, qui ne dénote pas seulement du goût, mais un goût très français : M. Cronier ne se bornait pas à collectionner un de nos peintres, mais il n'ambitionnait point de collectionner tous les peintres; s'il n'était pas un Thomy-Thiéry groupant les témoignages d'une école et d'un temps, il était moins encore un La Caze glanant sa joie dans toutes les écoles et dans tous les temps. En peinture comme ailleurs, c'est à l'art français que se réservaient ses yeux. Dans son impuissance à se créer un style, notre époque, érudite et collectionneuse, en est réduite aux anachronismes; mais, ici, nulle disparate choquante, puisqu'une telle synthèse ne contribue qu'à révéler, une fois de plus, l'unité permanente de la pensée française et du goût français. Les amateurs de la vieille France reléguaient leurs tableaux anciens dans une galerie : il est vrai que leur existence avait pour auxiliaires et témoins ces merveilleux objets d'art que nos amateurs présents se disputent ! Toujours est-il que, dans le cadre contemporain d'un bel hôtel, aux boiseries adroitement pastichées, notre xviiie siècle ne jure pas.

A parcourir ce musée familial, que traverse un rayon tamisé par les platanes du Parc Monceau, à n'interroger que les spirituelles suggestions de ces œuvres d'art, souriant aux soucis journaliers, il ne semblait pas qu'un tel rêve réalisé de bonheur, à la fois intime et somptueux, dût prouver si brusquement l'éternelle fragilité des espérances et des collections humaines ! Demain, tout partira dans un silence de mort... Avant la dispersion de ce qui fut le divertissement d'un homme de goût, il convenait d'en retenir les caractères originaux et les plus belles pièces.

Commençons par la peinture, ce triomphe de l'art français, puisqu'elle s'étend des libertés du xviiie siècle à la rénovation romantique, en passant par le trait d'union de l'école anglaise. Voici ceux qui sont au Louvre et qui ne sont pas à Versailles : Watteau, Chardin, La Tour, Perronneau, Fragonard, sans omettre Boucher, l'inspirateur des Manufactures Royales.

Ici, la peinture française débute avec Antoine Watteau, le poète de son siècle et de son art. Watteau fit le rêve sentimental dont Boucher

décrivit la réalité sensuelle. Il aima Rubens, plus pour ses paysages que pour ses chairs. Il retint de Rubens l'accord chaleureux de la sanguine rose et de la pierre noire qui colore un superbe dessin pour *les Plaisirs de l'été* : la conversation de deux femmes, dont l'une met son bas. Ce Flamand phtisique et très français de la Régence est un observateur qui suggère l'impression du rêve : un tableautin très monté, très coloré, dans le ton de l'*Antiope* du Louvre, un galant *Joueur de luth* près d'une femme qui joue de l'éventail, a la magie d'une scène de théâtre éclairée par une rampe mélancolique. Et le Louvre n'a pas les *Amants endormis*, petit couple d'idylle enlacé sur la pelouse lumineuse d'un vieux parc : maquette de paravent ou projet de tapisserie ? La scène est encadrée d'un motif décoratif, d'une arabesque expressive, qui devait produire plus d'effet quand elle s'enlevait, minuscule, sur le champ neutre de la toile ; car la toile bise, provenant de l'ancienne collection du duc de Narbonne, a été jadis repliée sur elle-même et cassée aux coins pour entrer bon gré mal gré dans son cadre ancien : telle une gravure sans marge et coupée aux témoins. Les amateurs du bon vieux temps n'y regardaient pas de si près, et c'est ainsi que *Madame Adélaïde faisant de la frivolité*, l'un des joyaux de Versailles et de Nattier, a subi le sort contraire d'un agrandissement... Restreinte comme elle est, la composition décorative de Watteau n'en demeure pas moins une toile de musée : à bon entendeur, salut !

Auprès du frêle ordonnateur des *Fêtes galantes*, l'honnête Chardin joue le rôle d'un bon père de famille de l'ancien régime : il adore les enfants et le fait bien voir ; car ce modeste, qui disait ingénûment : « La peinture est une île dont j'ai côtoyé les bords », n'a pas idéalisé que des natures mortes ; témoin *le Volant*, daté 1751, gravé par Lépicié père, et *les Osselets*, gravés par Fillœul, qui retracent les jeux de ces fillettes rosées, égayant de leur frais minois la froideur des appartements carrelés de jadis : humbles sœurs de ces bambins qui flânent, dessinent, travaillent en essayant un château de cartes, ou jouent du violon ; candeurs argentines, ressuscitant, auprès des élégances fardées et poudrées de jadis, tout un XVIII[e] siècle inconnu presque, à force d'être oublié, que Diderot préférait à l'autre... Un petit portrait féminin par Nattier, au tour de cou foncé sur la gorge nue, ne recourt pas non plus, pour cette fois, au travestissement mythologique ; il est daté 1740 : *M[me] Tocqué*, dit-on, la fille aînée



de l'artiste. Et, du panneau décoratif de Natoire ou de Lajoue à l'estampe de Debucourt, jusqu'au moindre croquis d'un Portail, d'un Saint-Aubin, d'un Prud'hon, le siècle est l'apothéose intime de la femme.



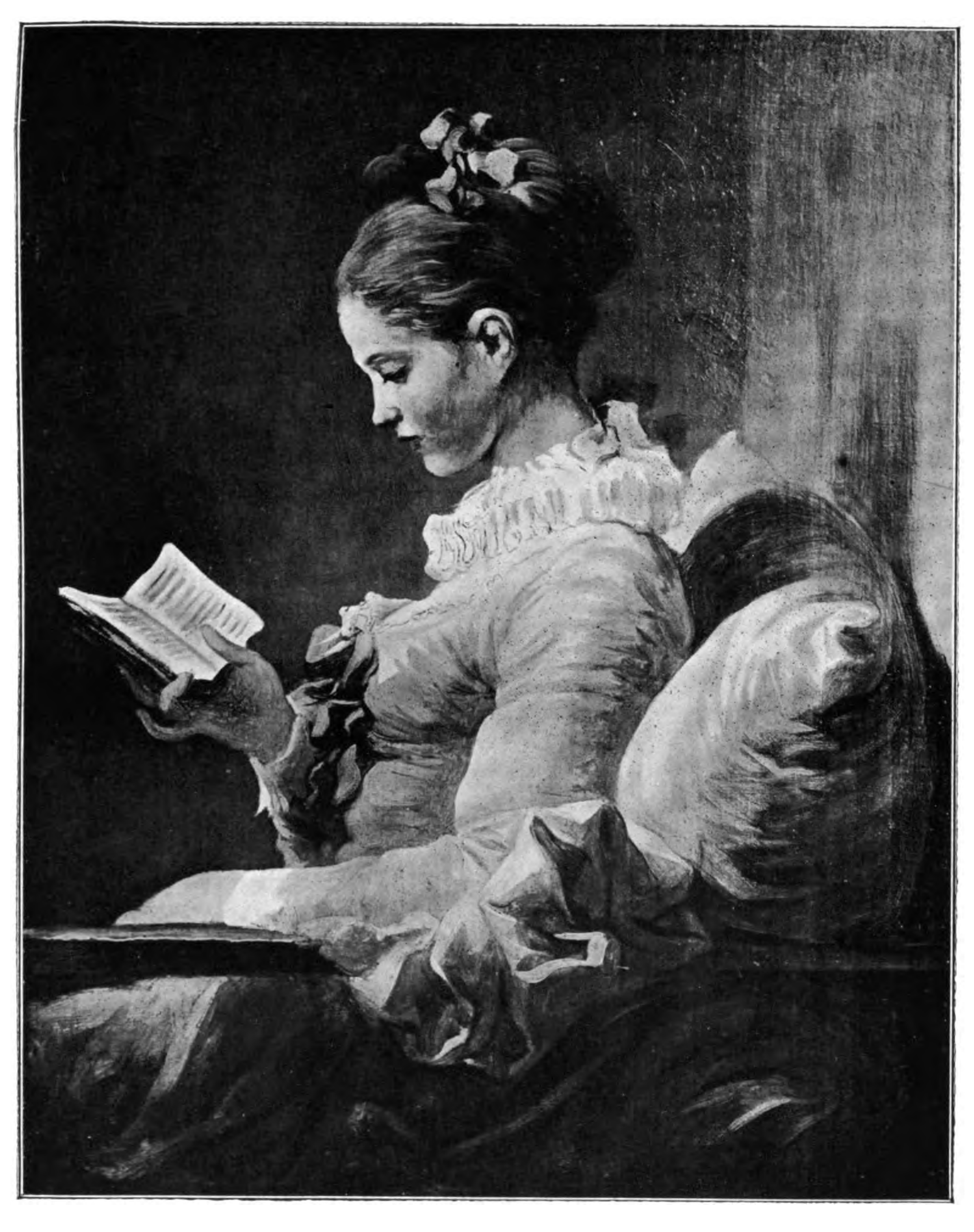
La Tour. — Portrait du graveur J.-B. Schmidt.

Avec Fragonard, ce Méridional poète et ce rêveur sanguin, qui brossait de verve une grande figure en une heure, c'est encore l'intimité, mais plus capricieuse, un *intimisme* audacieux et précurseur, qui voisine avec l'*impressionnisme* : l'avenante *Liseuse*, au corsage éclatant, n'est-elle pas cousine des quatre improvisations magistrales de la salle La Caze,

datées 1769 ? Ce corsage de lumière et ce visage reflété dégagent une flamme communicative... Et *le Billet doux*, moins virginal, qui brillait aux *Alsaciens-Lorrains*, il y a trente et un ans ? Une symphonie, dirions-nous, une harmonie rare, et d'un spirituel *harmoniste !* Devant une fenêtre cintrée, qui verse une lumière matinale, une petite tête rose détachée sur des frottis roux ; une petite tête espiègle sous la dentelle mutine, et capiteuse comme les parfums qu'elle respire ; les tons frais du bouquet qui va recevoir le billet semblent avoir passé sur sa joue délicatement enfarinée : on dirait d'un petit Rembrandt contemporain de la Dubarry. Le sujet n'est rien ; mais la peinture est tout, pour les vrais peintres. Greuze, plus maniéré, n'a jamais été plus coloriste. Et l'ancien prix de Rome de 1752 paraît sans remords de ses audaces.

Ce brio de la palette française a troublé les débuts mêmes de David. On le retrouve, contenu par l'observation, mais toujours vibrant, chez ces réalistes du pastel précis et du portrait véridique : La Tour et Perronneau, son rival. La Tour ! le voici lui-même : une des nombreuses *variantes*, où le philosophe du crayon s'est représenté dans son miroir, à l'ombre de sa toque, avec son masque voltairien et le geste indiquant, selon la légende, que l'abbé Huber, un fâcheux bavard, se morfond à la porte... Le dessinateur de son siècle en est aussi le contemplateur ; et son réalisme narquois, de pure souche française, est dans la tradition de Molière : « Lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d'après nature, s'écriait le Dorante de la *Critique de l'École des femmes*, faisant la guerre aux précieuses ; on veut que ces portraits ressemblent, et vous n'avez rien fait si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle... » Dorante et Molière auraient goûté le *Portrait du graveur J.-B. Schmidt*, dont la bonne figure grasse et réjouie n'a rien d'un « portrait à plaisir ». On sent la ressemblance, même dans les portraits d'apparat, dans l'air noble de *Lord Coventry*, en surtout amarante, dans la tête petite de *Lady Coventry*, mignonne et décolletée, avec sa taille allongée dans ses paniers bleus.

« La physionomie n'est pas une règle qui nous soit donnée pour juger des hommes : elle nous peut servir de conjecture. » L'auteur de cette pensée, La Bruyère, aurait estimé Perronneau non moins que La Tour : sans le déclarer supérieur au « maître de la physionomie française », il l'aurait vengé des dédains de son temps ; le portrait peint de *M. Duperrel*,



Honoré Fragonard. — La Liseuse.

Collection Cronier.

en habit rose (1771), le pastel d'une grande dame, idéalement drapée de bleu pâle, qui s'appelait Colette de Villers et, d'abord, ce couple de riches bourgeois lyonnais, immortalisé par le pastelliste voyageur dans une de ses nombreuses excursions, parlent hautement en faveur de Perronneau : l'homme est particulièrement admirable, avec l'impertinence affectée du gentilhomme et son regard d'un bleu dur et méfiant. Les yeux ! Tout l'intérêt, chez Perronneau, remonte vers les yeux, vers l'animation vigoureuse de ces miroirs de pensée, dans l'harmonie neutre d'un gilet rose et d'un habit gris... Entre Watteau poète et Chardin bourgeois, toute la vie moyenne du plus *français* des siècles gît dans la fleur fragile de ces pastels.

L'Angleterre, au XVIIIe siècle, échappait à plus d'un caprice de la mode continentale ; mais elle avait fortement subi l'influence du Nord hollandais ou flamand. A défaut de l'école académique de David, c'est l'école anglaise, avec ses portraits romanesques, qui devient ici le lien nécessaire entre le déclin des grâces poudrées et l'orage naissant au ciel romantique : indépendante, elle abandonne la peinture sculpturale aux nouveaux Romains ; coloriste, elle apporte aux amateurs la transition souhaitée aux alentours d'une Révolution. La contemporaine sentimentale de Louis XVI lit Richardson dans le décor du vieux parc : et c'est une fort belle *gouache* de Gainsborough. Un portrait d'homme du même virtuose, quelques héroïnes de Reynolds ou de Romney, son rival, la pensive *Miss Day*, de Lawrence, nous tiennent le même langage silencieux. La protagoniste de ces élégies de la palette est ici *Lady Hamilton*, cette magicienne libertine que remarquait Gœthe en son voyage d'Italie et dont Georges Romney questionna plusieurs fois l'énigme : à la National Gallery, le peintre nous la montre « en bacchante », et dans un sentiment quasi *prudhonien ;* ici, dans une harmonie argentée, c'est, « en jeune laitière » de roman, l'allure septentrionale et le costume suranné de miss Hart. Ce parti pris de l'école anglaise, avec ses chapeaux ambitieux, ses poses rêveuses, ses grands yeux maniérés, ses teints frais, sympathise mystérieusement avec les « moyens outrés » que Delacroix lui reprochait.

Ce n'est qu'au Salon de 1824 que la peinture britannique influença brusquement l'art et le paysage français. Et Delacroix, le premier, fut conquis. D'accord avec ses *agendas*, sa palette le prouve. En interrogeant ici sa mouvante esquisse, *Hercule ramenant Alceste du fond des Enfers*,

on serait tenté de croire qu'elle fut inspirée par ces représentations de Gluck qui dictèrent au mélomane Corot plus d'un chef-d'œuvre : il n'en est rien. Nous lisons dans le *Journal* du novateur, dès le samedi 21 février 1852 : « J'ai commencé dans la seule matinée d'hier tous mes sujets de la *Vie d'Hercule* pour le Salon de la Paix. » Le présent sujet, qui porte le n° 1161 du catalogue Robaut, est donc le dixième des onze *tympans* que Delacroix décorateur destinait à l'Hôtel de Ville. Une autre note du *Journal* nous transmet la recette de cette tache de ciel, à l'azur verdâtre, entrevue du fond sulfureux du gouffre, et qu'aurait enviée le Vénitien Tiepolo. Les froids détracteurs du maître n'avaient pas de plus grande injure que de rattacher ses rêves d'une Grèce romantique à la décadence du XVIII[e] siècle : et cette injure devient un éloge.

Ainsi la tradition se retrouve dans l'innovation, quand même. Et le romantisme est fils du XVIII[e] siècle, comme le réalisme est issu du romantisme : voici Decamps, ce dilettante de la brosse et du pinceau, dont l'aquarelle savoureuse et magistralement populaire *tient* entre la bluette aux trois crayons de Watteau et *le Taureau échappé*, daté 1774, par Honoré Fragonard. Decamps, l'inventeur, dont nous avons oublié le centenaire il y a deux ans et qui prépara Daumier. Daumier peintre ! Une physionomie troublante comme un héros de Balzac ! Un noir génie de la peinture et de l'intimisme ! Inutile de le comparer à Michel-Ange doublé de Rembrandt ou du Tintoret pour saisir la silhouette éloquemment caricaturale de ses *Amateurs* dans une salle de vente, que nous avions admirés à l'Exposition du grand satirique, en 1901.

Une victoire plus pure de ce retour à l'intimité, n'est-ce pas le paysage dit de 1830 ? On l'appelle *romantique*, parce qu'il accompagne et qu'il accomplit une révolution dans les âmes et dans l'art ; mais il n'est pas moins *classique*, étant le grand instant de l'évolution paysagiste en même temps que la glorification de la nature française ; et sa libre exécution n'est-elle pas l'idéal du genre ? Il continue l'Italie de notre Claude avec Corot ; il acclimate la Hollande de Ruysdael avec Jules Dupré. Chacun d'eux, ici, se présente en triomphateur.

« Vous êtes le Beethoven du paysage », disait Corot à son ami Dupré ; l'auteur de *la Mare* aurait pu riposter à l'auteur du *Pâtre* : « Et vous, le Mozart de la peinture » ! *Le Pâtre* de Corot, c'est toujours « la ligne d'Italie »,

précise encore, mais si poétique déjà, dans l'air transparent du soir aimé, dont les Bertin ne sentaient point la fraîcheur : transition magistrale entre l'éducation du peintre et son génie... *Le Pâtre*, c'est un Corot surtout, un superbe Corot. Et celui qui remonta sur le tard de la campagne de Rome à la route d'Arras, « savait s'asseoir » devant le site le plus humble : *Étaples*, c'est un grand ciel ardoisé, respirable, et plein d'un souffle



COROT. — LE PATRE.

radieux, une immensité de lumière sur les dunes basses, dans le sentiment des plages hollandaises vues par les yeux du grand siècle; c'est fait avec rien, et c'est un Corot divin. *La Mare* de Jules Dupré surpasse *le Pâtre* de Corot, s'il est vrai que Beethoven émeut plus que Mozart, et que Shakespeare est plus poignant que Virgile; *la Mare* murmure une rare symphonie de tristesse : avec un accent plus septentrional, elle exhale dans l'or la mélancolie brouillée de l'automne et du crépuscule; point ici, pourtant, de ces « moyens outrés » que notre Dupré réclamait avec trop d'insistance romantique à la palette anglaise !

Des hachures vertes des premiers plans au ruban gris des fonds, la brume lumineuse a la respiration d'une grande âme... Auprès de ce Dupré suggestif, un autre Dupré, finement nuageux, un petit Troyon, des aquarelles de M. Harpignies, librement inspirées de Corot (comme Gustave Moreau suit Dalacroix), et nos peintres de Fontainebleau, Théodore Rousseau dans sa chère forêt, Diaz avec deux lisières de bois moins impénétrables, des fleurs pourpres, un Orient rêvé, qu'il déclarait n'avoir jamais vu, nous redisent ce qu'il faut penser de ces poètes casaniers que les académiciens du *paysage historique* traitaient d'âmes engourdies, oublieuses de l'idéal ! Ce paysage de 1830, c'est l'intimité dans la nature ; et la France du XVIIIe siècle retrouve encore là des continuateurs.



CARPEAUX. — FLORE.

Il y a des mots à la mode ; mais les mots ne sont-ils pas toujours moins anciens que les choses ? Qu'on l'appelle *romantique* avec Watteau, *réaliste* avec La Tour, *impressionniste* avec Fragonard, *intimiste* avec Chardin, cet esprit du XVIIIe siècle n'est autre chose que le goût français dans une allure déjà

GAINSBOROUGH MÉDITATION

(Collection E. Cronier)

Revue de l'Art Ancien et Moderne

Imp. Georges Petit



très moderne. Eh bien ! ce goût français, qui craint d'autant moins les hardiesses qu'il sait mieux les règles, nous en sentons l'unité tacite et la tradition permanente en admirant le marbre blanc de Carpeaux dans le décor des merveilleuses tapisseries d'après les cartons de Boucher. Pastorale ou mythologique, décrivant les plaisirs de *la Pêche* ou *l'Histoire de Psyché*, cette suite de tapisseries de Beauvais réhabilite le maître décadent que David défendait contre l'intransigeance de ses propres disciples, le décorateur infatigable et facile qui gardait, malgré son afféterie dépravée, « un clair rayon de jeunesse éternelle ».

De Boucher à Carpeaux, c'est l'influence de Rubens, c'est-à-dire la passion de la Vie qui prolonge parmi nous le bel entrain du XVIIIe siècle : Carpeaux n'est-il pas un Rubens français du marbre bachique ? Couronnée de liserons, mais sœur de ses bacchantes, sa *Flore*, signée sur le socle rugueux : *J.-B^te^ Carpeaux*, *London*, *1873*, fut refusée par un amateur anglais comme *improper* dans son home : un puritain bien sévère, pour s'offenser de cette beauté rieuse, décorative et charnelle ! Et toute son inconvenance est d'être un marbre vivant. Dans un hôtel français, elle est chez elle, en un cadre évocateur du siècle sociable, auprès des marqueteries blondes aux rinceaux de métal, support des bibelots précieux où nos yeux retiennent un ancien biscuit de Sèvres, une tabatière ovale, une exquise boîte d'or ciselé, montée à cage, une paire de flambeaux, de grand style rocaille, à la Caffieri...

Avant la dispersion fatale, un amoureux d'art français éprouve un mélancolique plaisir à grouper dans un dernier regard ces témoins d'un beau temps, associés à la vie qui passe... Une collection l'invite à rapprocher le XVIIIe siècle et l'école de 1830 dans une sympathie pour un passé qui est le nôtre : ce regret d'autrefois ne présage-t-il point une renaissance de nos traditions ? Pendant que la modernité rallie Ingres à Manet dans la folie du Salon d'automne, l'amateur remonte plus impartialement jusqu'à la Régence; et nos petits-maîtres nous rapprennent à parler français.

RAYMOND BOUYER





L'ESTAMPE FRANÇAISE CONTEMPORAINE

LÉANDRE

PEINTRE, ILLUSTRATEUR, HUMORISTE, LITHOGRAPHE



Ses vignettes des *Petites Cardinal* (1893), si bien gravées par Muller, le révélaient maître de toute une gamme de blancs variés et délicats, qui sont sa marque. Mais alors, il est lithographe-né? En effet, il est lithographe exquis, depuis dix ans, dans *Amour normand*, *Touchez l'amour*, *le Banc-d'Œuvre*, *la Nativité*, *la Femme du Second Empire*, *Chansons d'aïeules*, *la Voiture 1830*, *le Garde-Barrière*, etc. Venu à la lithographie, en somme, par le genre d'estampe utilitaire dont la vie actuelle ne sait plus se passer : menus, programmes, affiches : *la Vérité* (programme), *Menu du ministère des Finances* (Exposition de 1900), calendrier du joaillier *Bonny;* autre calendrier : *Jeune femme devant une statuette de guerrier;* éventails pour les fêtes du *Journal*, de *Gavarni*, de *Callot;* affiches pour *le Vieux Marcheur*, *Laurence Deschamps*, *la Princesse jaune*, *le Roi de Rome* (l'acteur de Max), *Montmartre en balade;* — et par-dessus tout l'affiche des *Cantomimes de Xavier Privas* (Pierrot et Colombine), estampe capitale.

HENRI BERALDI

ÉTUDE

Lithographie originale en couleurs de M. LÉANDRE

Revue de l'Art ancien et moderne.

ÉTUDE

Lithographie originale en couleurs de M. LÉANDRE

Revue de l'Art ancien et moderne.

L'ESTHÉTIQUE DE GÉRICAULT

(SECOND ARTICLE[1])



EUX qui l'entourent l'entendent tour à tour célébrer en termes enthousiastes les Italiens et les Flamands, les anciens et les modernes. « Porté vers l'école italienne plus que vers toute autre, il professait, raconte Montfort, un grand enthousiasme pour Rubens et pour Rembrandt et ne parlait qu'avec amour des tableaux de genre hollandais et flamands. Malgré cela, lorsqu'il passait de ces grands génies aux hommes de son temps, il trouvait aussitôt des paroles pleines de chaleur et leur donnait les éloges les plus sincères ». Qu'il parlât avec une éloquence entraînante de Gros, qu'il dépeignît avec passion *la Peste de Jaffa*, *la Bataille d'Aboukir* ou *Wagram*, nous n'en sommes pas surpris; mais il parlait avec chaleur aussi de David, affirmait que la moitié du *Sacre* était magnifique, que c'était « aussi beau que Rubens »; il couvrait d'éloges *la Révolte du Caire*, de Girodet, pour passer ensuite aux louanges de Prudhon. Perspicace, au reste, il ne s'inclinait pas seulement devant les maîtres classés et, sur son lit de mort, examinant un dessin fait à la mine de plomb par Ingres, par Ingres alors honni et bafoué, il le jugeait d'un mot destiné à devenir banal, mais à cette date bien neuf et hardi : « C'est, disait-il, comme Raphaël[2]. »

1. Voir la *Revue*, t. XVIII, p. 291.

2. D'après Gigoux (*Causeries*, p. 88-89). « M. Ingres n'aimait pas Géricault. Il paraît que celui-ci lui fit une visite, un jour, à Florence, et qu'il admira sans réserve ses dessins d'après nature. M. Ingres était ravi de l'appréciation d'un artiste d'une telle valeur; mais quand il lui montra ses peintures, Géricault ne dit plus mot. J'ai toujours cru que c'était la cause de l'humeur de M. Ingres contre lui ».

Quel esprit, sinon lui, eût été à ce moment assez hardi pour associer, comme il le faisait, dans un même respect, Raphaël, Rubens et David, et quel ennemi plus dangereux pour l'École que cet adversaire courtois, qui, sans ironie, reconnaissait son mérite et, lui refusant seulement le droit d'être exclusive, la dépouillait de son empire pour la confondre parmi les grandes manifestations antiques et modernes du culte de la beauté ?

N'eût-il eu aucun talent personnel, n'eût-il pas manié la palette, que Géricault, par cette chaude et communicative sympathie, eût été un agent puissant de révolution artistique. Mais sa pratique ne démentait pas ses paroles et, grand peintre, il creusait un sillon nouveau dont il nous faut, à présent, raviver la trace.

C'est ici que le doute se pose et qu'il est nécessaire, avant d'aller plus loin, de prendre parti. Géricault a paru adopter successivement au moins trois formules principales : à Rome, il a élaboré, au contact de l'antiquité, un art tout plastique, dont la *Course de chevaux libres* est le manifeste essentiel ; à Paris, il a, dans *le Radeau de la Méduse,* appliqué à la réalité contemporaine un tempérament épique ; à Londres, il a paru rompre avec ce passé et se préoccuper uniquement d'une observation directe et minutieuse. De ces trois systèmes, quel est celui auquel il s'était donné le plus complètement, quel est celui qui se serait épanoui dans sa maturité ?

A nos yeux, la période romaine n'est que le prélude de la période parisienne, c'est un stade que Géricault avait dépassé ; au contraire, la période anglaise dans laquelle il semblait oublier le meilleur de son acquis, où il abandonnait ses facultés de généralisation dans la pensée et dans la forme pour des sensations étroites et un faire étriqué et mince, n'eût été qu'une déviation temporaire, et c'est l'art du *Radeau de la Méduse* qui représente le plus complètement ce qu'aurait été Géricault. Les derniers projets de l'artiste, conçus à la veille de sa mort, montrent qu'il y revenait.

La Traite des Noirs, *l'Ouverture des portes de l'Inquisition en Espagne*, *la Reddition de Parga*, tels étaient les sujets des œuvres qu'il méditait, et les titres seuls font présumer qu'elles auraient constitué autant de pendants à *la Méduse*. A défaut de ce témoignage, la supériorité même d'intérêt qu'offre l'esthétique de *la Méduse* sur celle du *Derby d'Epsom*, suffirait à

nous déterminer. De l'adoption de ce point de vue qui, nous le recon-



Géricault. — Un Carabinier.
Musée du Louvre.

naissons, pourrait être contesté, dépendent les réflexions que nous allons proposer à présent.

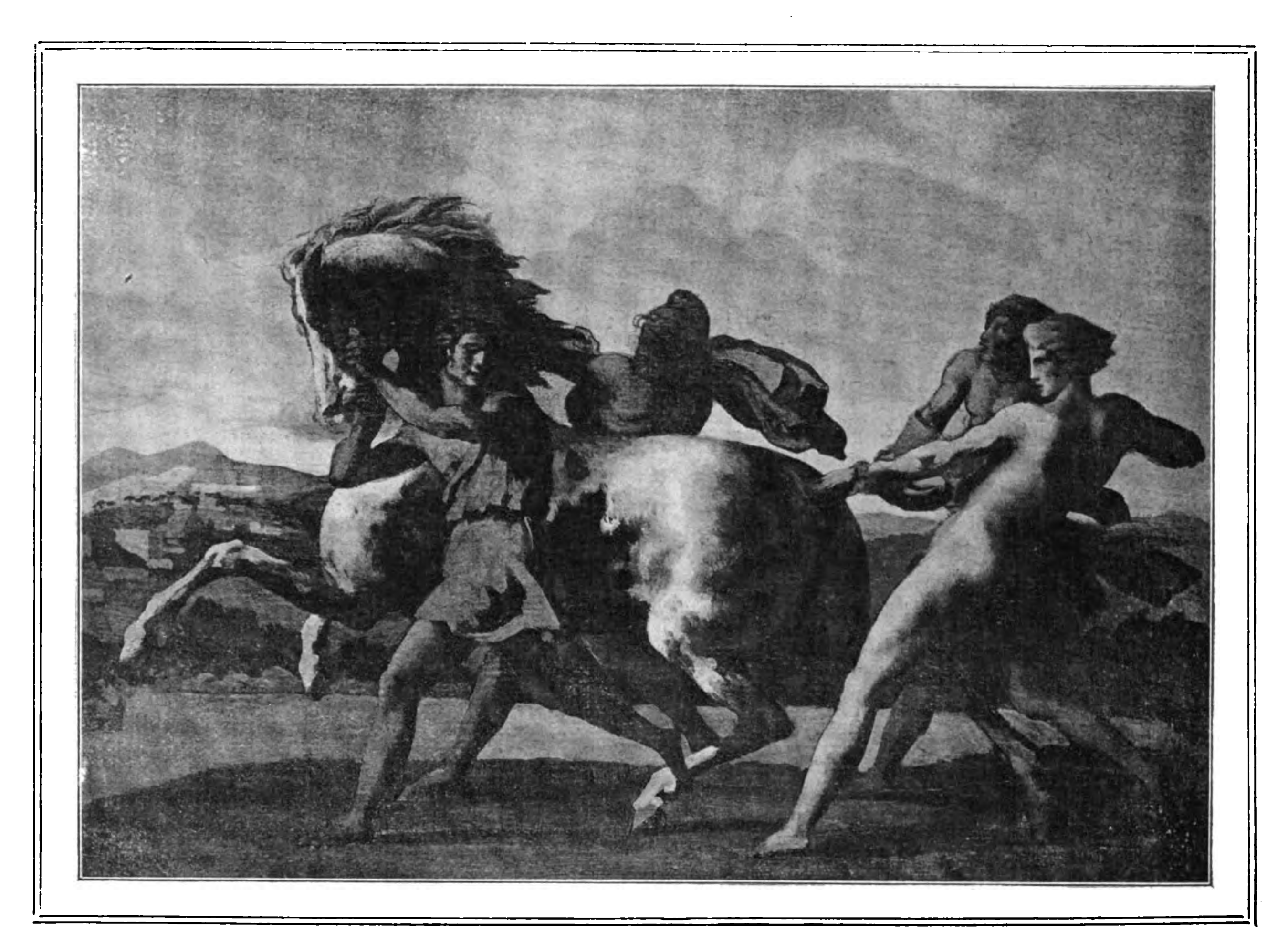
Chez Géricault, l'originalité est double ; elle existe dans le métier et dans la conception ; sa technique est personnelle et elle traduit des idées nouvelles. Il faut donc examiner successivement la main qui exécute et le cerveau dont elle traduit les intentions.

Géricault voit dans la nature des formes ou des masses ; il est plus sensible à la structure des choses et des êtres qu'aux taches colorées. Il est, avant tout, un dessinateur. Son dessin s'est formé par une élaboration complexe. L'influence de l'École y est très faible et il en a répudié la sécheresse, avec le concours de Prudhon, de l'antiquité, sans doute aussi des Italiens.

Avec l'aide de Prudhon, il s'est débarrassé du détail excessif pour dégager les ensembles, masser les lumières et les ombres ; il a visé à traduire les formes plutôt qu'à définir des lignes. L'étude de l'antique a mûri chez lui le sens de la généralisation, de la grandeur ; il est à présumer aussi qu'il a éprouvé de la sympathie pour certains Bolonais, pour le Dominiquin peut-être, surtout pour le Guerchin, et qu'ils l'ont encouragé à l'ampleur un peu creuse dont il est légèrement entaché.

Ces conseils demandés à des autorités si diverses, à des maîtres dont le tempérament était quelquefois si éloigné du sien, n'ont servi, en définitive, qu'à alimenter une flamme interne. Son dessin est bien à lui. Il s'appuie sur une étude scientifique de l'anatomie qui soutient toutes les audaces et les justifie. Enfin, si armé qu'il puisse être, Géricault se fie très rarement à son imagination ou à sa mémoire. « Un jour qu'il parlait devant moi, dit Montfort, de faire d'après nature un détail assez insignifiant, je lui demandai si c'était une obligation de tout faire d'après le modèle ; c'est alors qu'il me répondit : Assurément ; pour moi, je ne ferais pas un torche-pinceau sans nature ». Toute exagération écartée, il est certain que Géricault, même quand il travaillait très vite et paraissait improviser, ne s'est jamais dispensé de consulter les modèles, modèles de profession ou modèles de circonstance.

Son crayon sommaire et précis assure, d'abord, d'un trait accusé, les silhouettes : « Pour moi, dit-il, si je pouvais tracer les contours avec un fil de fer, je le ferais ». De fait, parfois le crayon s'écrase pour appuyer davantage, et certaines esquisses peintes apparaissent cernées comme des vitraux sertis dans le plomb. Quand il étudie une composition, il se sert



GÉRICAULT. — CHEVAL ARRÊTÉ PAR DES ESCLAVES.

Esquisse pour la *Course de chevaux libres*. — Musée de Rouen.

de calques successifs, dans lesquels intervient le trait seul, et il n'introduit les modelés, les jeux de lumière et d'ombre, que lorsque le contour est définitivement arrêté.

Et pourtant, cette ligne à laquelle il paraît attacher un rôle si important, il ne l'aime pas pour elle-même, il n'en joue pas comme un virtuose et ne s'amuse ni aux ondulations, ni aux arabesques ; elle est, avant tout, pour lui, représentative des formes qu'elle enveloppe ; il ne s'en sert que comme d'un moyen abrégé pour les désigner. Dans cette prison sévère, le modelé se souligne avec puissance et simplicité : sur le papier teinté, de larges grumeaux de gouache accentuent le relief ; sur le papier blanc, le crayon ou la plume, par des noirs vigoureux, poussent les clairs et les font saillir. En réalité, il dessine pour ou par les milieux et, s'il n'est pas assuré qu'il ait appris à Delacroix la méthode des *noyaux*, il n'en est pas moins vrai qu'elle est en germe dans sa manière [1].

Ainsi se constitue un dessin un peu massif, un peu lourd, mais en revanche singulièrement sobre et puissant. Les êtres qui surgissent sur le papier ne sont pas absolument tels qne la nature les montre à nos yeux. Comme les grands dessinateurs, comme Michel-Ange qu'il avait passionnément étudié, comme Puvis de Chavannes, comme Rodin, Géricault déforme ou reconstruit l'humanité : il voit des créatures sommairement charpentées, aux attaches robustes, aux muscles pleins d'une force mûre. Il les voit avec un idéal charnel, une préoccupation absolue de vie physique. Le corps humain qui, sous le crayon des Davidiens, est de bois ou de marbre, que Prudhon pétrit de *morbidezza*, est, pour Géricault, de la chair où le sang circule ; son dessin exalte la plénitude organique.

Aussi éprouve-t-il un plaisir particulier à dessiner les formes nues ; il leur a ménagé une large place dans *le Radeau de la Méduse,* où toutes les figures principales sont partiellement ou totalement dévêtues. *La Traite des Noirs, la Reddition de Parga,* lui auraient fourni des ressources analogues, et le croquis de *l'Ouverture des portes de l'Inquisition* témoigne que la nudité y aurait dominé. S'il procède ainsi, ce n'est pas pour étaler sa science, que d'ailleurs il ne dissimule pas, ce n'est pas pour développer des conceptions métaphysiques sur la beauté, c'est parce qu'il éprouve, à dire la forme humaine, le même plaisir qu'il a à peindre ou dessiner des

1. Jean Gigoux, *Causerie sur les artistes de mon temps*, p. 81.

chevaux ou des animaux : parce qu'il aime ce qui est matériel et vivant.



GÉRICAULT. — LE RETOUR DE RUSSIE.
Lithographie.

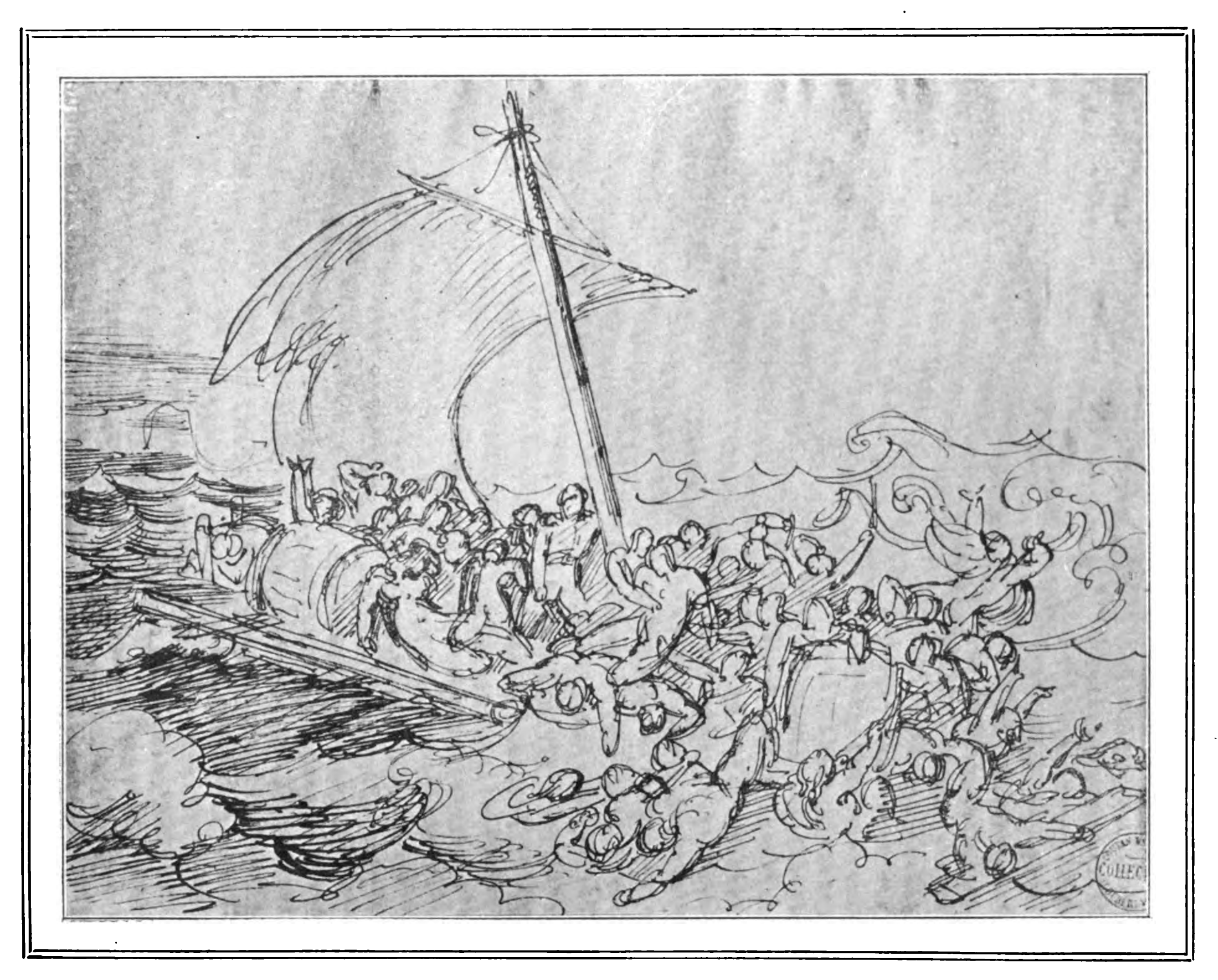
La grâce n'est pas de son domaine ; il introduit la vigueur, sinon la brutalité, dans tout ce qu'il touche : s'il copie *la Justice et la Vengeance*

divines de Prudhon, il en modifie le caractère, fait la lumière plus franche, les draperies plus décidées; s'il fait poser Delacroix pour une tête d'étude, il ne rend pas la délicatesse aristocratique de son modèle. Il évite de dessiner la femme et ne sépare guère l'idée de la force de celle de la beauté. Une académie de femme nue, au musée de Rouen, massive et lourde, traduit ces tendances, exclusives de toute coquetterie et de toute légèreté.

En revanche, sa passion de la réalité l'a amené à examiner de près toutes les tares, toutes les déformations physiologiques qui assiègent le corps humain : qu'elles soient produites par la privation, comme dans *le Radeau de la Méduse*, par la torture dans *l'Inquisition* et *la Traite des Noirs*, par la folie, comme dans ses portraits d'aliénés, par une mort violente, dans les têtes de suppliciés, il les analyse, il les décrit avec complaisance, et la seule énumération des sujets qu'il a pu ainsi aborder montre assez combien est fécond le domaine qu'il ouvre aux artistes, arrêtés avant lui, sauf un jour Gros, par les interdictions académiques et le souci d'une chimérique pureté.

Au moment de sa mort, Géricault avait-il fixé définitivement son dessin? L'examen de certains travaux, et en particulier des lithographies de la série anglaise, conduit à penser qu'il évoluait encore; il serait devenu plus hardi, plus sommaire encore dans le modelé; il aurait substitué en partie au dessin des formes celui des apparences; son métier libre se serait encore libéré.

Géricault disait « qu'il n'y avait pas besoin du secours des couleurs pour faire de belles choses, et que les maîtres avaient produit des œuvres admirables avec du noir et du blanc ». N'en eût-il pas fait l'aveu, que nous aurions deviné chez lui ce sentiment. Avec le crayon, il exprime pleinement sa pensée. Sensible, avant tout, au relief, il ne demandera à la couleur que de s'associer intimement aux formes, de les souligner, de renforcer les jeux de la lumière et de l'ombre; il la réduit à un rôle secondaire. Ce n'est pas qu'il soit rebelle au mérite des couleurs et qu'il soit incapable d'harmonie. Le *Derby d'Epsom* et quelques aquarelles témoignent qu'il aurait pu tenter avec succès le morceau de facture; mais la virtuosité lui est inutile, elle pourrait contrarier les effets essentiels qu'il poursuit, il ne la recherche pas.



GÉRICAULT. — PROJET POUR « LE RADEAU DE LA MÉDUSE ».

Dessin. — Musée de Rouen.

Sa palette est pauvre, chargée de tons opaques ou bruyants, d'ocre, de terres ou de vermillon ; les laques en sont presque bannies.

Quand il exécutait *le Radeau de la Méduse*, « il peignait, raconte un témoin oculaire, sur la toile blanche sans aucune ébauche ou préparation quelconque en dehors du trait bien arrêté, et la solidité de l'ouvrage n'était pas moindre. Quelle saillie ! surtout lorsqu'une partie n'était encore que préparée ; cela ressemblait à un fragment de sculpture à l'état d'ébauche ». L'impression est nette ; ce qui frappe le plus dans son travail, c'est la conquête du modelé. Aussi bien *le Radeau de la Méduse*, malgré la beauté de quelques morceaux, conserve-t-il la presque totalité de son mérite, lorsqu'on l'examine dans une photographie fidèle ou dans une bonne gravure.

Pourtant, cette couleur qu'il subordonne, Géricault ne la traite pas comme faisaient les Davidiens. Je ne parle pas de la prédilection qu'il affecte pour les ciels couverts, pour les effets que développe un horizon nuageux, car, depuis la *Scène du Déluge* de Girodet, plusieurs Davidiens usaient d'artifices semblables. La façon même dont il manie le pinceau est nouvelle. Je m'appuie, ici, sur une haute autorité : Fromentin veut caractériser la manière abondante, légère et facile de Rubens, il l'oppose au métier de nos peintres modernes, à la méthode ou à l'abus des empâtements, et, quand il essaye de retrouver l'artiste qui rompit avec la facture mince et lisse en honneur parmi les disciples de David, c'est le nom de Géricault qui se présente à lui. Dans son langage vigoureux d'ouvrier, il montre la brosse qui « s'engloutit et traîne après elle le gluant mortier qui s'accumule au point saillant des objets, et fait croire à beaucoup de relief, parce que la toile elle-même en devient plus saillante ».

L'impression de Fromentin est-elle exacte ? Il semble qu'elle soit tout au moins exagérée : Géricault ne chargeait pas, il ne bâtissait pas ; selon les préceptes de Gros, il cherchait longtemps le ton juste, le formait sur sa palette, posait et laissait. Mais le relief auquel il arrivait facilement par un heureux instinct, il invitait d'autres artistes à le conquérir par des artifices. D'une manière directe ou indirecte, il mérite les imprécations de Fromentin et condamne la touche exsangue de l'École.

Avec ces procédés personnels, Géricault est armé pour entreprendre de grandes compositions. Quelque prix que nous attachions aux croquis,



GÉRICAULT. — LE RADEAU DE LA MÉDUSE.

Musée du Louvre.

aux études qu'il nous a laissés, il ne faut pas oublier qu'il ne s'épanouit que dans de vastes machines. La notion du *tableau*, loin de s'affaiblir chez lui, se fortifie par des préoccupations nouvelles.

Il compose comme il dessine, en sculpteur, et les exigences qu'il a pour chaque morceau, il les conserve pour l'ensemble. C'est un sens qu'il a fortifié en Italie. Souvent ses études ressemblent à la copie de quelque groupe ou de quelque bas-relief. *Le Radeau de la Méduse* est composé d'une façon toute plastique, et Étex, qui avait la manie de transformer les tableaux en bas-reliefs, n'a pas commis une faute de goût trop considérable quand il l'a interprété en pierre sur le tombeau de l'artiste.

Géricault, d'autre part, est hanté par le besoin du colossal ; il l'a manifesté dès *le Cuirassé blessé ;* il ne l'a pas assouvi dans *la Méduse*, qu'il traite, devant ses familiers, de peinture de chevalet. Il rêve d'une peinture faite avec des baquets de couleur, sur des toiles de cent pieds ; il parle de compositions où l'on verra des chevaux grands comme nature, envie le sort des peintres de la Renaissance, auxquels on confiait la décoration de chapelles entières, et c'est bien, en effet, une rénovation de l'art monumental que son goût de simplification épique paraît préparer.

Ainsi Géricault a répudié les errements techniques de l'École ; plus décisive encore que cette libération matérielle est l'émancipation de la pensée.

Un des reproches les plus graves qu'il reçut au sujet de *la Méduse* concernait le choix même des dimensions qu'il avait adoptées : « On ne peut nier que la peinture de cet accident désastreux, écrivait Landon, ne soit digne d'exciter vivement la compassion, mais c'est une scène particulière, et l'on peut s'étonner que, pour en retracer le souvenir, le peintre ait employé ce cadre immense et ces dimensions colossales, qui semblent réservées pour la représentation des événements d'un intérêt général, tels qu'une fête nationale, une grande victoire, le couronnement d'un souverain ou un de ces traits de dévoûment sublime qui honorent la religion, le patriotisme ou l'humanité. » Du point de vue où il se plaçait, Landon avait parfaitement raison. Il exprimait avec force les préjugés de l'École. Une hiérarchie étroite réservait aux sujets antiques les vastes proportions. On les avait vues à regret employées par les peintres officiels pour des sujets



modernes, et l'on avait toléré, par nécessité, pour Napoléon, les mêmes honneurs que pour Romulus ou Léonidas. Mais traiter ainsi un épisode auquel nul grand nom n'était mêlé, c'était un scandale intolérable. Aurait-on admis à la scène une tragédie dont les héros auraient été des marins anonymes et des contemporains inconnus? Pour des sujets semblables, *tableaux de genre*, exercices secondaires, la toile de chevalet était un champ suffisant. Une touche spirituelle, une aimable fantaisie, l'habileté à faire ressortir l'intérêt anecdotique, étaient les mérites que réclamaient des œuvres chez lesquelles on ne cherchait ni l'inspiration ni le style.

Géricault brise les barrières traditionnelles. Par l'ampleur qu'il donne à son développement, il affirme qu'il répudie les préjugés dont s'entoure l'École. La réalité présente, sans mélange d'apparat officiel ou d'éclat factice, est, pour lui, égale en noblesse aux exploits des princes ou aux fastes antiques : il la magnifie, l'exalte et la proclame épique. Pour voir grand, il n'est pas besoin qu'il soit ébloui par des actes dont retentira l'univers ou par un homme devant lequel se plient les nations. Il ne demande pas à vingt-cinq siècles écoulés, à la demi-lumière du passé, à la vénération traditionnelle de cent générations, d'auréoler ses héros; le naufrage d'une poignée de malheureux l'inspire, comme d'autres les infortunes d'Énée ou d'Ulysse.

Mais, comme l'émotion est plus directe, elle devient plus intense et plus féconde. Évoqués dans leur lointain sommeil, les dieux mythologiques, les Romains et les Grecs, ne renaissaient pas entièrement à la vie : c'est dans une atmosphère purifiée et vague que leurs corps embellis et inconsistants reprenaient un fantôme d'existence idéale et incomplète. Le drame qui s'est déroulé naguère sur les côtes d'Afrique et dont on peut encore interroger les survivants, c'est la vie directe avec son intensité, son acuité immédiate. Le peintre qui le transcrit ne l'aperçoit pas décoloré par l'atmosphère bleuâtre du passé ou de l'éloignement, il le jette palpitant sur la toile.

Ce n'est pas parce que la scène est dramatique qu'elle nous touche plus étroitement. Il y avait drame aussi dans la *Scène du Déluge* de Girodet, et l'émotion s'exprime ici avec sobriété. Il n'y a pas de surcharge, pas de déformation emphatique, pas de mouvements forcés : l'expression du drame est maîtrisée par un sens de la forme auquel elle se subordonne ; l'œuvre est avant tout plastique.

C'est parce que le feu y circule, parce que nous sommes en présence



GÉRICAULT. — LE JOUEUR DE CORNEMUSE.
Lithographie.

de créatures que la vie anime et non pas d'entités, que nous sommes émus.

Géricault aurait affirmé le même sens intime de la vie et de la grandeur dans les œuvres qu'il préparait. Il aurait dit avec la même chaleur *la Traite des Noirs* et *la Délivrance des victimes de l'Inquisition*. Comme pour *la Méduse*, il se serait gardé de l'anecdote vaine et aurait conçu la réalité actuelle sous l'angle de l'éternité.

Il y aurait aussi affirmé un autre souci, le besoin d'agir par l'éloquence de la forme. Il serait passé du réalisme contemplatif au réalisme militant; voie dangereuse, mais profondément moderne, et dans laquelle il aurait su renfermer le plaidoyer dans les limites de l'art.

Quelles que dussent d'ailleurs être ses destinées, *la Méduse* était déjà plus que le manifeste d'une esthétique particulière. Par cette toile retentissante, il avait réintégré dans la peinture quelque chose d'essentiel et de général, « ce nerf, cet osé qui est à la peinture ce que la *vis comica* est à l'art [1] », pour emprunter à Delacroix une forte et décisive expression. Dans la somnolence ou s'engourdissait l'École, il chantait un hymne nouveau à la vie.

Gros, sans doute, avait déjà soulevé un coin du voile et annoncé le réveil, et Géricault, moins que personne, n'aurait souffert qu'on oubliât le rôle de son précurseur et qu'on lui sacrifiât un maître pour lequel il avait une si vive admiration. Mais Gros n'avait eu de verve que pour célébrer Bonaparte, et quand il avait abandonné l'épopée contemporaine, il était retombé lourdement. Lui-même avait fait amende honorable, répudiait des écarts funestes, condamnait son propre génie. Quelque admiration, au reste, que l'on ressentît pour ses toiles tumultueuses, il eût été périlleux de lui emprunter son dessin strapassé et son coloris bruyant.

Il n'en avait pas moins préparé les voies à Géricault, et cela ne laisse pas que d'offrir un haut intérêt. Du sein de l'École, un élève chéri de David tendait la main à l'artiste novateur. C'est qu'en effet Géricault ne rompait pas la chaîne des temps ; entre le passé et lui, il n'élevait pas une barrière infranchissable. Son effort nouveau ne reniait pas les efforts antérieurs. Il ne ressentait pour ses prédécesseurs ni colère ni mépris et ne rejetait pas leur héritage. Il professait, comme ils l'avaient fait, le respect de la nature et de l'antiquité, le dédain du XVIIIe siècle. Comme eux, il s'asservissait au modèle ; avec eux il avait une prédilection pour le

1. *Journal*, 5 mars 1857.



GÉRICAULT. — LE DERBY D'EPSOM.

Musée du Louvre.

nu, préférait le dessin à la couleur et s'adonnait à de savantes compositions. Dans les parties mêmes où il innovait, il semblait qu'il ne négligeât pas absolument de se souvenir. Les tentatives iconiques poursuivies par David, dans *Marat expirant* ou dans *Bara*, n'étaient-elles pas le germe de sa grandiloquence épique, et, dans une certaine mesure, ne réalisait-il pas la fusion de ces deux courants que l'École n'avait pas su réunir ? ne réconciliait-il pas les mérites divers qu'elle avait appliqués, les uns aux sujets antiques, les autres aux sujets contemporains ?

Tant de ménagements auraient fini par faire accepter son originalité profonde ; une révolution eût été évitée : entre le passé et l'avenir, il aurait été la conciliation [1]. Avec lui se serait maintenu ce qui, dans l'École, était profondément français : la netteté, la lucidité de la pensée et de la forme, le caractère rationnel ou raisonneur, toutes les vertus qui ont manqué aux romantiques, et dont l'oubli leur a été fatal.

LÉON ROSENTHAL



LES GRANDS CHAMPS DE FOUILLES

DE L'ORIENT GREC EN 1904

(SECOND ARTICLE[1])



ÉPHÈSE.
TÊTE D'UNE STATUE DE BRONZE.

Nous avions vu, à Délos, une sorte d'entrepôt international, un port de transit fort bien outillé et adapté à son objet. Milet nous montre une grande ville commerçante et artiste, une de ces vieilles cités ioniennes, qui, par une sorte de tradition ancestrale, témoignèrent, tout le long de leur histoire, d'un égal génie pour l'art et pour le négoce. Ici tout est grand, et semble fait pour l'éternité. Mais rien ne résiste à la douceur perfide du Méandre...

Je suppose, au Ier siècle de notre ère, le voyageur arrivant du large, marchand venu pour acheter les pourpres milésiennes ou pèlerin d'Apollon Didyméen. De très loin, le port lui est signalé par un monument d'un puissant effet décoratif : un trépied, haut de quatre mètres, qui se dresse sur un soubassement de douze, décoré de centaures marins, de dauphins et de rostres. Dans le port même, le spectacle qui s'offre à lui est d'une étonnante splendeur : à l'entrée, deux lions énormes veillent, gardiens symboliques, la tête tournée vers la mer; les quais, protégés par un mur épais de deux mètres, sont bordés de portiques doriques sur les-

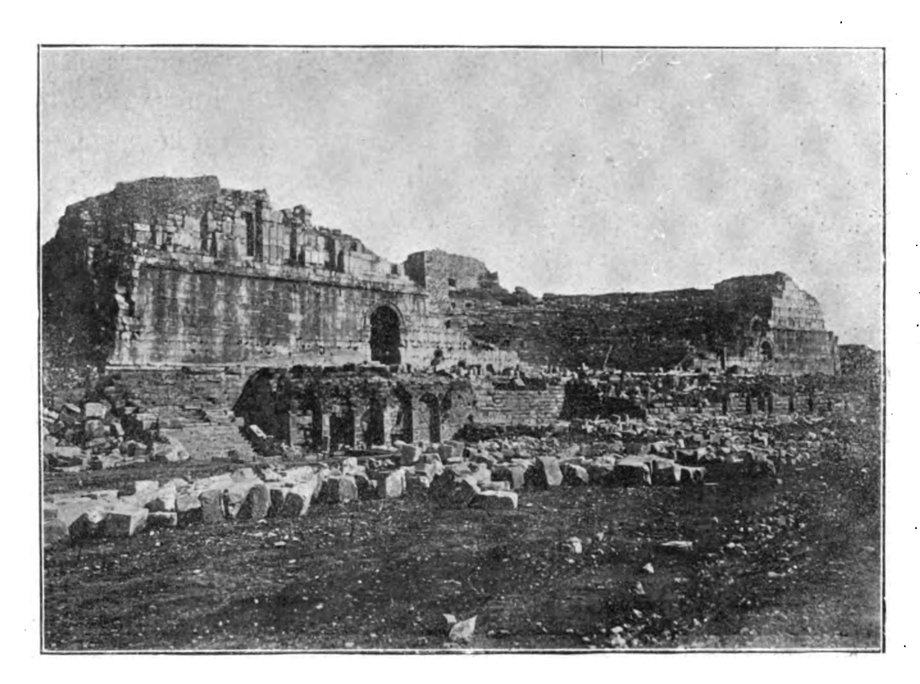
1. Voir la *Revue*, t. XVIII, p. 245.

quels s'ouvrent des chambres et des magasins. A sa droite, à l'ouest, sur la colline dont le théâtre occupe le versant opposé, il distingue, parmi d'autres monuments, un grand héroon hellénistique, formé d'un tumulus de tuf qu'entoure un portique de marbre. A sa gauche, c'est le sanctuaire d'Apollon Delphinios, avec sa vaste cour, ceinte d'une double nef de colonnades, et tout encombrée d'*ex voto*, et c'est encore la masse imposante des thermes. S'il débarque sur le quai du sud, il passe sous une porte triomphale, motivée par deux rangs de colonnes, et le voici dans une rue large de trente mètres : elle longe pendant quatre-vingt-dix mètres le portique de l'« agora du nord », et débouche sur une place dont un côté est occupé par le bouleutérion, édifice rectangulaire, disposé comme un Odéon avec gradins en demi-cercle, et précédé d'une cour à colonnades où l'on pénètre de la place par des propylées à trois portes; l'autre, par le château-d'eau, avec sa façade à deux étages, animée de niches rondes qui alternent avec des tabernacles en saillie, et de statues qui versaient l'eau dans un bassin d'une largeur égale à celle de l'édifice. Devant lui, au sud, se dresse, répondant à celle du quai, une seconde porte triomphale d'une opulente architecture corinthienne. Elle le conduit à l'« agora du sud », qui est une place



MILET : THÉATRE, VUE DES GRADINS

longue de deux cents mètres, large de cent soixante-quatre, entourée d'un portique dorique à deux étages, et bordée, sur le côté ouest, par une triple rangée de salles. Qu'on imagine dans ce décor, revêtu d'une polychromie violente et rehaussé d'or, une foule grouillante et bariolée, s'agitant sous le regard immobile d'un peuple de statues, et l'on aura



MILET : THÉATRE, VUE DE LA FAÇADE.

peut-être une idée de tout ce qu'il y eut dans la vie antique de beauté pittoresque et vivante.

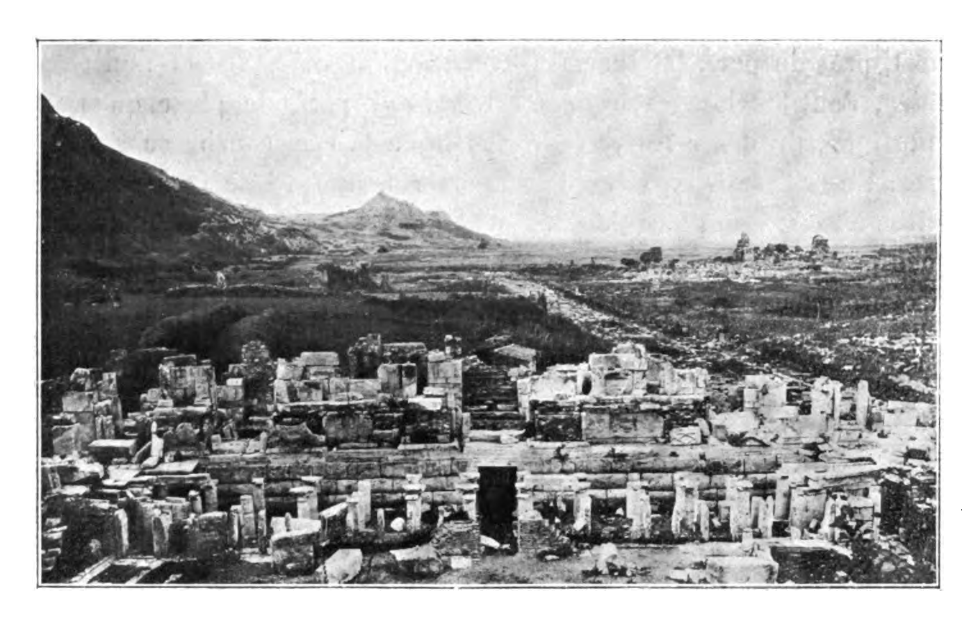
Si, au lieu de descendre sur le quai du sud, notre voyageur a débarqué près des trépieds, il voit devant lui, longue de près de 1.200 mètres, la perspective rectiligne de la *voie sacrée*, qui traverse la ville du nord au sud. Elle suit d'abord le pied de la colline du théâtre, qu'elle laisse à droite. C'est un des plus grands et des plus beaux de l'Asie-Mineure. Sa façade se développe sur un diamètre de cent quarante mètres, et le demi-cercle de l'étage supérieur mesure près d'un demi-kilomètre. Il a conservé sa scène, tous ses gradins, ses entrées latérales, ses vastes couloirs, qui conduisaient aux places du haut par des escaliers établis avec un art d'une admirable

simplicité dans l'épaisseur même des soutènements. Le déblaiement en a coûté près de cent mille francs, mais il n'y a pas d'édifice à Milet qui donne une plus forte idée de la richesse et de la puissance de la ville. Un peu plus loin, la *voie sacrée* passe devant de grands thermes romains, derrière lesquels s'ouvre, sur un front de soixante-treize mètres, l'entrée du stade, précédée d'un portique à arcades de seize colonnes corinthiennes disposées sur deux rangs. Plus à l'ouest encore, les dernières fouilles ont mis à jour les fondations d'un temple archaïque d'Athèna, qui nous reporte à la plus ancienne période de la ville. Enfin, nous arrivons à la *porte sacrée*, par où sortait la procession des pèlerins de Didymes, et la voie se continue, pavée sur une largeur de cinq mètres, bordée de monuments funéraires ou votifs, profondément modifiée dans le cours des siècles, mais invariable dans son tracé, jusqu'au temple d'Apollon, qui est à vingt-deux kilomètres au sud.

Quand M. Wiegand publiera les résultats de ses fouilles, il pourra nous donner le plan, complet dans ses parties essentielles, d'une des plus grandes villes grecques de l'antiquité. « Il faut travailler pour le plan », me disait-il, en me faisant visiter ses chantiers avec une bonne grâce hospitalière dont je tiens encore à lui témoigner ma reconnaissance. C'est ainsi qu'il avait déjà fait à Priène. Mais ce qu'on ne sait peut-être pas, c'est tout ce que ces traits noirs sur blanc représentent d'efforts, de désintéressement scientifique et de méthode. M. Wiegand devrait bien un jour nous dire les principes de cette méthode : il rendrait grand service aux militants de l'archéologie, car beaucoup de savants de cabinet s'imaginent trop aisément qu'un fouilleur n'est pas autre chose qu'un monsieur qui fait faire des trous et regarde ensuite ce qu'il y a dedans... Dès maintenant je lui souhaite — avec une légère tristesse qui n'enlève rien à la sincérité de mes vœux — le meilleur succès pour les fouilles qu'il va commencer cette année à Didymes : puisse-t-il y trouver ce qui, par un méchant coup du sort, a seul manqué à l'éclat de Milet : une belle œuvre d'art !

Même après Milet, Éphèse nous donne encore une vision, moins complète, mais aussi saisissante, de ce que furent ces grandes métropoles d'Asie-Mineure, si riches, et si fastueuses dans l'étalage de leurs richesses.

Le Caystre a joué à Éphèse le rôle du Méandre à Milet. Devant ses alluvions, la mer a lentement reculé et la ville a couru après la mer. La plus ancienne occupait la hauteur où s'étage aujourd'hui le village d'Ayasoulouk. C'est près de là que s'élevait le célèbre temple de Diane, retrouvé par Wood en 1870[1]. Dès le IIIe siècle, la ville dut se transporter deux kilo-



ÉPHÈSE : LA SCÈNE DU THÉATRE ET L'ARCADIANÉ.

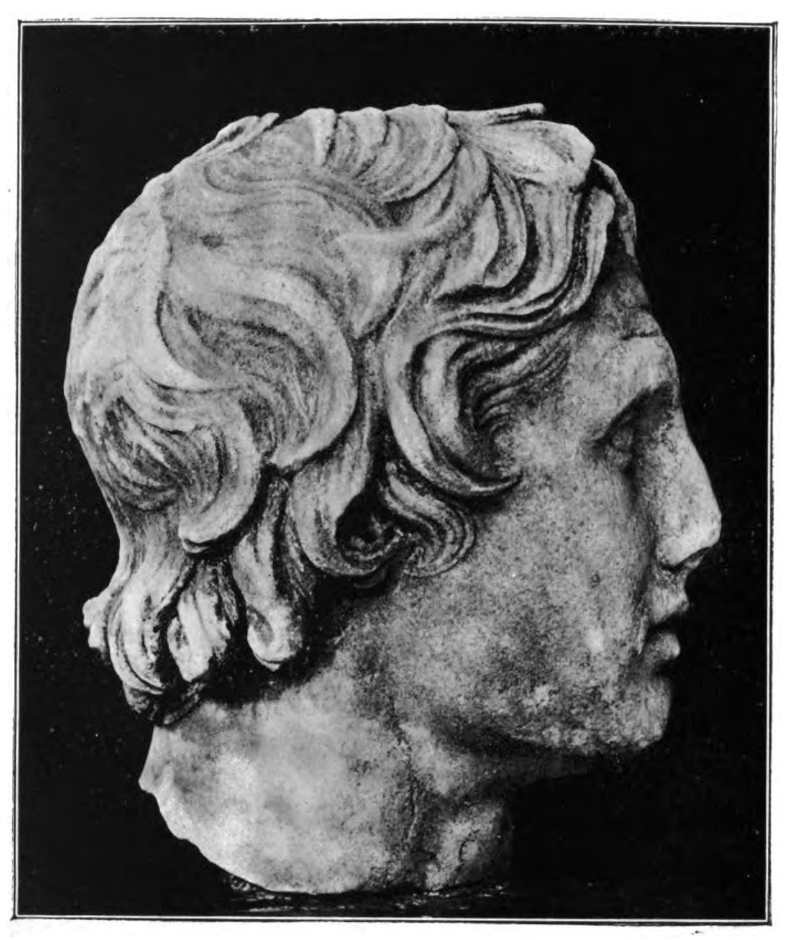
mètres plus à l'ouest, et la côte est aujourd'hui à six kilomètres de la ville de Lysimaque et d'Hadrien.

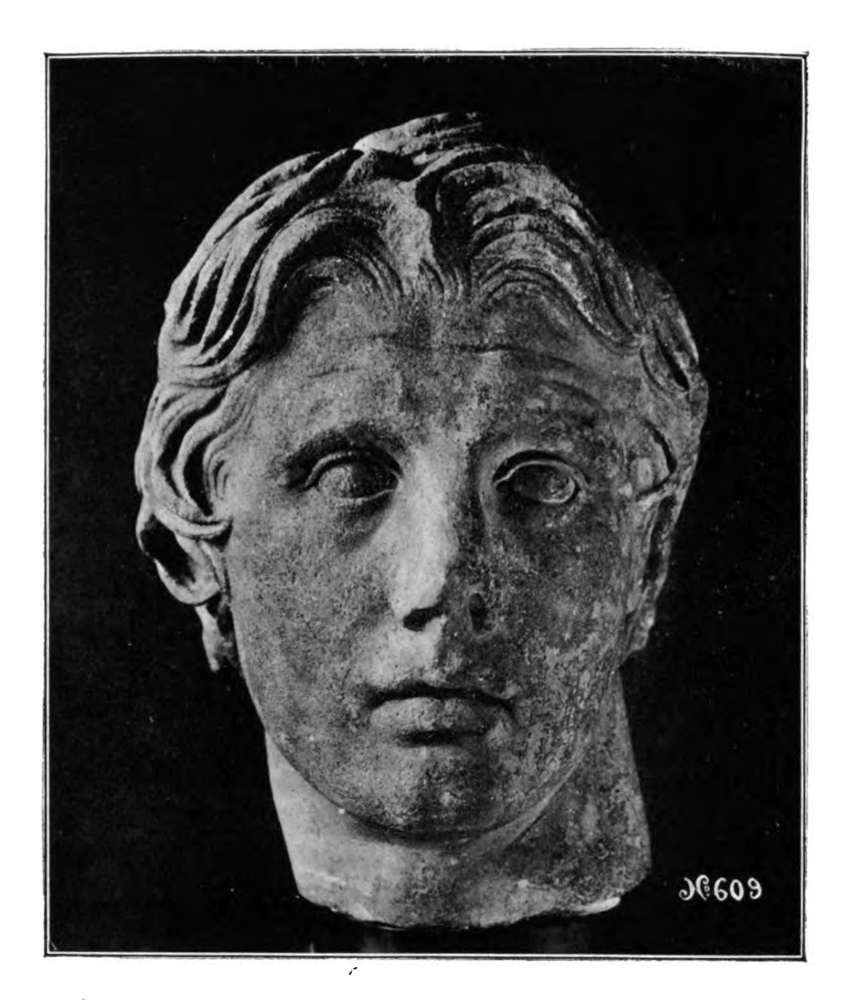
Il est difficile de résumer en quelques lignes l'œuvre que les Autrichiens y ont accomplie depuis dix ans. L'espace qu'ils ont fouillé ou sondé ne comprend pas moins de 340.000 mètres carrés, et correspond aux quartiers les plus riches de la ville hellénistique et romaine. C'est là, devant le théâtre, que s'ouvre par un arc triomphal la principale rue d'Éphèse,

1. Le Musée Britannique y a repris, en 1904, des fouilles qui ont été dirigées par M. Hogarth. Elles ont été continuées en 1905. Il en est sorti un véritable trésor de bijoux d'or, qui sont parmi les plus beaux qu'on connaisse à l'époque archaïque. Ils présentent de curieuses survivances mycéniennes, de frappantes ressemblances avec les produits de l'orfèvrerie étrusque, et — chose plus surprenante, — de singulières analogies avec les arts sassanide et persan. A cela se sont ajoutés quelques figurines en ivoire, d'une extrême finesse, et des bronzes, parmi lesquels il faut signaler une statuette qui, par ses proportions courtes et épaisses, comme par sa technique, est un excellent spécimen de l'ionisme primitif.

l'*Arcadiané*, qui se termine sur le quai par un portique à deux étages et à façade double, demi-circulaire du côté de la ville, rectiligne du côté de la mer. Elle est bordée d'arcades qui en faisaient une sorte de rue de Rivoli, large de onze mètres et longue de plus de cinq cents. A l'extrémité est, vers le théâtre, se trouve le « prytaneion », vaste cour dallée (71^{m} × 30^{m}), décorée de colonnes sur trois de ses côtés et de gradins sur le quatrième ; à l'ouest, près du port, les thermes, construction colossale et non encore fouillée, dont l'atrium est relié à l'*Arcadiané* par une place qu'entoure un portique, droit sur les côtés parallèles à la rue, courbe sur les deux autres. Entre les deux, s'étend l'« agora romaine ». Elle comprend deux parties : à l'est, une place de deux cent quarante mètres sur deux cents, fermée par une triple colonnade, et communiquant à l'ouest, par de somptueux propylées, avec l'agora proprement dite. Là, le luxe asiatique s'était donné libre carrière : autour d'une cour carrée, de soixante-dix mètres de côté, se développait un large portique sur lequel s'ouvraient de grandes salles, des niches, des exèdres, dallées et revêtues de marbres précieux, ornées de statues et de reliefs. Construite à l'époque flavienne, embellie sous Hadrien, l'agora fut détruite dès le IIIe siècle par les Goths (262). A côté du « Salon des marbres », on construisit un petit réduit, sur les murs duquel on lit encore des vers d'une philosophie facile et consolante : précieuse contribution au *corpus inscriptionum latrinarum.*

L'*Arcadiané* est coupée, à peu près au milieu de son parcours, par une grande rue transversale qui naît au nord, près de la « double église » : église célèbre, consacrée à la *Panaghia Théotokos*, où se sont tenus le concile de 431 et le synode de 449. La petite chapelle primitive fut, vers le temps de Justinien, englobée dans une église plus grande qui la recouvrit, comme l'église de Lorette recouvre la *Casa Santa*, ou Notre-Dame-des-Anges la *Portioncule*. Le croisement des deux rues est marqué par quatre colonnes qui portaient des statues et reposaient sur de hautes bases décorées de niches à colonnettes. Soixante-dix mètres plus au sud, la « rue de la double église » rencontre une nouvelle rue, parallèle à l'*Arcadiané*, et, comme elle, bordée d'arcades. C'est l'avenue qui conduit à l'« agora hellénistique ». Moins somptueuse que l'agora romaine, elle ne lui est pas très inférieure en dimensions (200^{m} × 200^{m}). On y a accès par des propylées à trois portes ; les côtés en sont occupés par un





PERGAME : TÊTE D'ALEXANDRE (FACE ET PROFIL).

Musée de Constantinople.

portique à colonnades, le centre par un soubassement qui supportait une grande horloge. A l'angle sud-est, une porte monumentale conduit à une cour dallée qui précède la bibliothèque. C'est là peut-être la partie la plus nouvelle de la fouille. Mieux que celles de Pergame, d'Athènes ou de Timgad, la bibliothèque d'Éphèse évoque pour nous l'image précise de ce que furent ces édifices dans l'antiquité. Un large escalier conduit au palier, où s'élève la façade décorée d'une abondante architecture de colonnes et de niches. Des statues y sont placées, qui représentent la Science, la Sagesse, la Vertu. Orientée à l'est, selon le précepte de Vitruve, elle comprenait trois étages, dont chacun semble avoir été occupé par une salle unique. Les livres étaient rangés dans des armoires, pratiquées dans l'épaisseur des murs. Elle en pouvait contenir de treize à quatorze mille. La statue du fondateur se dressait dans une niche, au milieu du mur de fond et au-dessus d'un caveau souterrain où est déposé son sarcophage. On y pénètre par un couloir ménagé entre les deux parements du mur, et qui avait pour effet d'augmenter la sécheresse à l'intérieur de la construction. Dans la suite, l'escalier de la bibliothèque fut condamné et fermé par une balustrade à reliefs dont on a retrouvé treize plaques. Les sujets représentés sont des plus variés : combats, scènes mythologiques et religieuses. Le travail est romain, mais soigné, et encore plein des traditions grecques; le style est très voisin de celui des sculptures de l'*ara pacis augustæ*.

Ce n'est là qu'une partie des monuments figurés découverts à Éphèse. La plus belle trouvaille a été celle d'un grand bronze (h. 1m92), représentant un éphèbe debout, qui, après la lutte, enlève avec le strigile, qu'il tient de la main droite, l'huile et la poussière de son bras gauche. Le type en est déjà connu par plusieurs répliques, dont la meilleure est aux Offices, mais la statue d'Éphèse lui est très supérieure. Si ce n'est pas un original, c'est du moins une excellente copie hellénistique d'une œuvre attique du milieu du IVe siècle. Je ne puis que mentionner d'autres bronzes : le haut d'un lampadaire portant sur un double buste d'Héraclès et d'Omphale (h. 0m33); un groupe représentant la lutte d'Héraclès et d'un centaure (h. 0m38); — des marbres : une très belle tête de femme, copie d'un bronze du Ve siècle (h. 0m30); une tête d'Hermès, de style polyclétéen (h. 0m39); une bonne réplique de *l'Enfant à l'oie* (h. 0m62). Le tout a été trouvé dans l'agora romaine et peut donner une idée de la quantité d'œuvres d'art qui

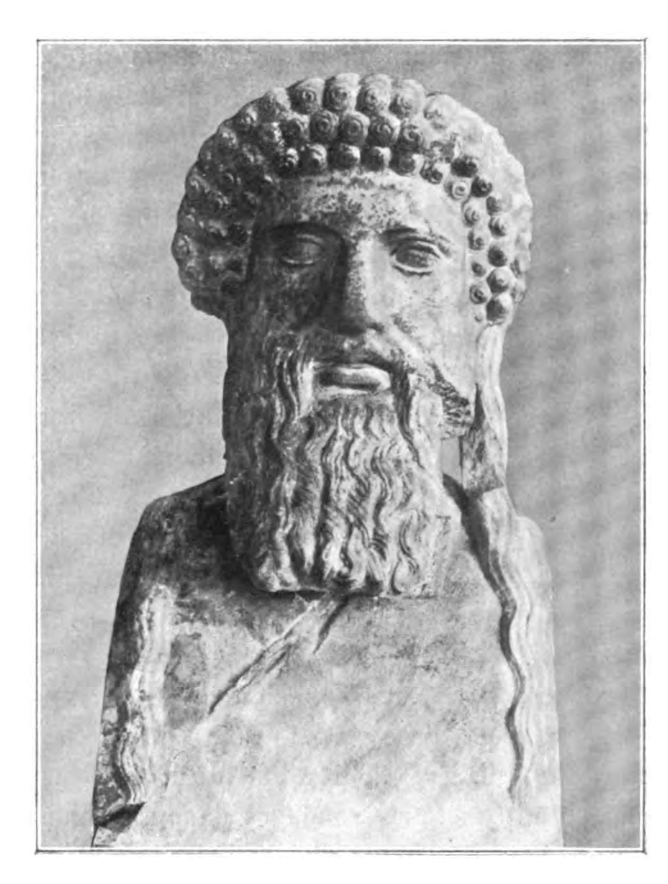
s'y trouvaient accumulées. Enfin, d'innombrables morceaux de sculpture décorative, dont beaucoup proviennent de monuments datés, fourniront, pour cette partie de l'histoire de l'art qui n'est pas encore écrite, des documents d'une grande valeur. Les fouilles, organisées par M. Benndorf, sont conduites par M. Heberdey, dont l'énergie douce et tenace a eu raison de toutes les difficultés.

A Pergame, renonçant à la *Burg* royale, d'où Humann et ses collaborateurs avaient rapporté les grands reliefs de la Gigantomachie, la frise de Téléphos et de belles statues, M. Dœrpfeld a attaqué la ville basse, et, s'il n'y a pas renouvelé le coup d'éclat de ses prédécesseurs, il y a fait, cependant, de fort bonne besogne. Partant d'une des portes de l'enceinte, il a suivi la route qui monte vers la forteresse, dégagé l'agora, et il déblaie en ce moment un grand gymnase qui occupait trois terrasses superposées, à mi-hauteur de l'acropole. Mieux vaut donc, pour en parler, attendre la fin des fouilles, qui exigeront encore deux campagnes.

Je puis donner ici la reproduction de deux têtes, qui reposeront peut-être le lecteur, fatigué de cette longue promenade à travers des architectures ruinées. La première, trouvée en 1901, semble bien être une tête d'Alexandre, non pas un portrait à proprement parler, mais un type idéalisé et qui, d'ailleurs, a dû servir plus d'une fois à des représentations de héros sans rapports avec Alexandre, ou de personnages qui n'avaient avec lui qu'une lointaine ressemblance. Le marbre a pris une patine noire qui lui donne une apparence ingrate, mais l'œuvre est d'une exécution large et vigoureuse : le front creusé de rides profondes, les yeux enfoncés sous la saillie de l'arcade sourcilière, le nez fort et légèrement courbé, les lèvres entr'ouvertes, contribuent, avec les cheveux relevés « en coup de vent » et très librement traités, à lui donner une expression à la fois volontaire et passionnée. Ce n'est pas la production d'un art très « distingué », mais c'est un bon marbre pergaménien, exempt de l'insupportable *pathos* qui a défiguré tant d'œuvres de cette école et qui fait, en particulier, des grands reliefs de la Gigantomachie, l'un des spectacles les plus désagréables que nous ait infligés l'antiquité.

La seconde est une tête d'Hermès archaïque, d'un type très connu, et qui aurait peut-être passé inaperçue sans l'inscription qui est gravée sur

le fût du terme : « Vous pouvez reconnaître ici, dit-elle, la célèbre statue d'Alcamène, l'*Hermès devant la porte*. C'est une offrande de Pergamios. » Sans aborder les discussions auxquelles prête cette épigramme, un fait reste certain, c'est que nous possédons la copie d'une œuvre d'Alcamène. Mais ne nous réjouissons pas trop. La vérité est que le type représenté est un de ces types traditionnels dans lesquels la personnalité de l'artiste ne se révèle qu'inconsciemment et malgré lui. Jugez ce qu'il en peut rester dans une copie du IIe ou du IIIe siècle de notre ère. Après la découverte de Pergame, nous ne savons sur Alcamène ni plus ni moins que ce que nous savions auparavant, c'est-à-dire rien ou presque rien. Et c'est vraiment jouer de malheur, pour une des rares fois où nous avions eu la chance de trouver une œuvre intacte et signée !



PERGAME : L'HERMÈS D'ALCAMÈNE.
Musée de Constantinople.

A cinq heures au sud d'Aïdin, dans la vallée du Marsyas, se trouve un petit village de quelques maisons, qu'on appelle Arab-Hissar. Ce *Château de l'Arabe* occupe la place de la ville d'Alabanda, qui fut une des principales de la Carie, et c'est là que fouille Edhem-bey, fils de S. E. Hamdy-bey, directeur général des musées impériaux de Constantinople. La campagne de 1904 a été surtout une campagne de sondages et de reconnaissances : il s'agissait d'y

fixer un certain nombre de points de repère et d'établir le plan des campagnes futures.

La ville a conservé presque intacte son enceinte de murs, qui est un bon exemple de fortification antique ; elle a encore son théâtre appuyé sur la colline qui porte l'acropole, et son bouleutèrion, qui s'élève dans la plaine, à plusieurs mètres au-dessus du sol. En quelques semaines, Edhem-bey dégagea un temple qui était l'un des principaux sanctuaires de la cité : construit à flanc de coteau, sur une terrasse artificielle, il s'ouvrait à l'ouest, sur une façade hexastyle ; les longs côtés portaient onze colonnes ; la cella, précédée d'un pronaos, n'avait pas d'opistodome. On n'a pu retrouver aucun fragment de l'épistyle, ni même un chapiteau : l'ordre reste donc douteux, bien que l'absence de bases sous les colonnes semble indiquer un édifice de style dorique. La construction paraît remonter au IIe siècle avant Jésus-Christ.

Dans la plaine, quelques tranchées mirent à jour les parties essentielles d'un grand portique rectangulaire, qui entourait une place de 114 mètres sur 72, très vraisemblablement l'agora. Ce portique, qui était peut-être doublé d'une colonnade ouverte donnant sur l'intérieur de la place, semble avoir été formé par deux murs pleins, ornés de demi-colonnes engagées, et partagé en deux nefs par une rangée de piliers disposés selon l'axe longitudinal.

Le tort de tous ces monuments, c'est d'être construits en granit, et, par suite, de ne comporter qu'une décoration architecturale très rudimentaire. Fort heureusement, vers la fin de son séjour, Edhem-bey, en opérant quelques sondages dans un champ, en fit sortir une grande quantité de fragments de marbre, palmettes, chéneaux ornés de têtes de lion, enfin un relief représentant un combat de Grecs et d'Amazones, qui, par ses dimensions, la rangée d'oves qui en décore le bord supérieur, semble pouvoir, avec certitude, être attribué à la frise d'un temple. Si mutilé que soit le relief d'Alabanda, il est d'un style supérieur à celui des frises de Magnésie, où le même sujet est développé avec une abondance qui n'a d'égale que la médiocrité de l'exécution, et cette découverte est d'un bon augure pour la campagne de cette année. De toute manière, les fouilles d'Alabanda nous feront connaître avec précision une nouvelle ville antique ; elles nous ont apporté déjà quelques documents intéressants

d'architecture ; elles en apporteront plus encore. Et s'il est vrai que la Fortune aime la jeunesse, elle ne ménagera pas ses faveurs au Benjamin des fouilleurs.

Je n'ai pas à parler des fouilles d'Aphrodisias, auxquelles M. Collignon doit consacrer une étude spéciale. Elles ont été conduites par M. Paul Gaudin, et les résultats en ont été très encourageants. Ceux qui ne se



ALAB NDA : LE TEMPLE.

croient pas tenus de mépriser systématiquement le « romain », pourront admirer à Aphrodisias de bons spécimens de cette sculpture décorative que l'art impérial a produits en si grande abondance dans toute l'Asie-Mineure. Aussi bien le temps est passé — ou va l'être — où les archéologues se croyaient quittes envers cet art avec quelques formules dédaigneuses. La nature même des découvertes faites à Milet et à Éphèse, les fouilles de M. Puchstein à Baalbek, les études de M. Strzygowski sur les origines de l'art byzantin, ont attiré l'attention des archéologues sur une époque qu'ils avaient trop négligée et sur un art qu'ils avaient trop décrié, sans doute parce que les générations précédentes, à qui manquaient les termes

de comparaison, l'avaient élevé un peu trop haut. Dans cette étude nouvelle, les monuments trouvés à Aphrodisias auront une place, non pas seulement par leur valeur propre, mais aussi parce qu'ils ont l'avantage de constituer une série strictement localisée et qui, dans le temps, va de la fin de l'époque hellénistique aux débuts de l'époque byzantine.

Ces fouilles, exécutées au nom et avec l'appui énergique du Musée Impérial Ottoman [1], représentent en Anatolie la part modeste des Français. Les bonnes volontés sont illimitées et toutes prêtes, mais les moyens dont elles disposent ne le sont pas, et une grande fouille scientifique est devenue une entreprise dispendieuse, à laquelle ne suffisent plus les ressources qu'on peut justement demander au budget des missions et des corps savants. Pour la tenter avec toutes les chances de succès, il y faudrait l'appui d'un Mécène généreux, et persévérant dans sa générosité, et le public français témoigne, pour les entreprises de ce genre, d'une indifférence qui contraste singulièrement avec l'intérêt passionné qu'elles excitent de l'autre côté du Rhin. Là, les archéologues ne s'adressent jamais vainement à la caisse des États, à celle de l'empire, à la cassette de l'empereur ; des sociétés puissantes leur viennent en aide ; des particuliers, banquiers, commerçants et industriels, leur envoient des subsides, souvent considérables ; des « firmes » célèbres mettent à leur disposition les instruments techniques, les appareils et le papier photographiques, voire des conserves de viande et de légumes. Nous n'en demandons pas tant. Mais n'est-il pas triste de constater que, pour une question d'argent, ce pays qui fut jadis une terre de la science française, cette « Natolie » des Tavernier, des Tournefort, des Choiseul-Gouffier, des Le Bas, des Texier et des Rayet, se dépeuple de voyageurs et d'archéologues français, et que nous cédons à d'autres — impuissants et navrés — les places que nous-mêmes avions marquées et où nous avions remué les premières pierres ?

GUSTAVE MENDEL

Constantinople, août 1905.

1. Elles ont été, pendant cette première et rapide campagne (5 août-15 septembre 1904), exécutées aux frais de M. Paul Gaudin, qui a obtenu, en 1905, le concours du Ministère de l'Instruction publique, de l'Académie des inscriptions et de l'École française d'Athènes.



LE "BAIN TURC" D'INGRES

D'APRÈS DES DOCUMENTS INÉDITS



LE Salon d'Automne consacre une salle de la section rétrospective à Ingres. L'œuvre la plus importante de cette exposition est *le Bain turc*, un de ses tableaux les moins connus, qu'on a entouré des dessins qui avaient servi à sa préparation, libéralement prêtés par la ville de Montauban.

Le Bain turc fut terminé par Ingres en 1859[1], comme la *Vénus Anadyomène*, conçue dès 1807, l'avait été en 1848, et *la Source*, rêvée dans la jeunesse du peintre, en 1856. Le comte Delaborde écrit qu'Ingres pensait au *Bain turc* plus de quarante ans avant de l'exécuter, c'est-à-dire vers 1819. Nous ignorons sur quel document M. Delaborde put baser cette affirmation, les cahiers de notes manuscrites d'Ingres, qu'il cite, ne mentionnant malheureusement aucune date.

Le cahier IX, que nous avons naguère analysé page à page, porte trace, à deux reprises, du sujet qui préoccupa longtemps Ingres. Au recto du folio 34 et au verso du folio 37, on trouve des extraits, d'ailleurs par à peu près, des célèbres *Lettres* de Lady Montague. Le premier extrait porte ce titre : *Bains de femmes*. Le second indique qu'il s'agit des *Bains de femmes à Andrinople*. Voici la copie écrite au folio 37 de la main d'Ingres :

Il y avait bien là deux cents baigneuses (j'étais en habit de voyage), les premiers sophas furent couverts de coussins et de riches tapis, et ces dames s'y placèrent, les

1. Charles Blanc indique à tort en 1864, M. Momméja a reproduit la même erreur.

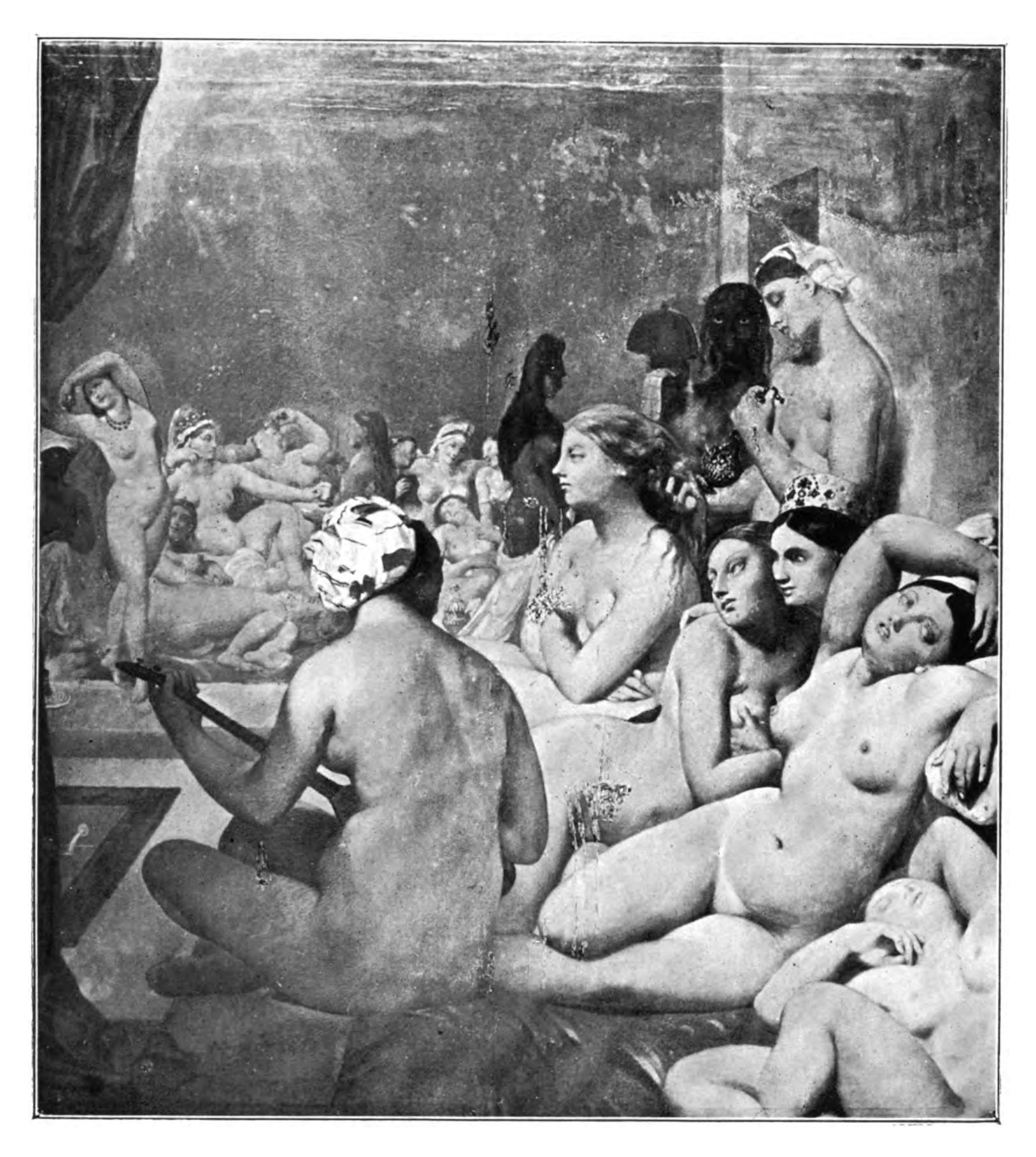
esclaves les coiffèrent, toutes étaient dans l'état de nature, toutes nues. Cependant, il n'y avait parmi elles ni geste indécent, ni posture lascive : elles marchaient et se mettaient en mouvement avec cette grâce majestueuse ! Il y en avait plusieurs de bien faites, la peau d'une blancheur éclatante, et n'étaient parées que de leurs beaux cheveux, séparés en tresses, qui tombaient sur les épaules et qui étaient parsemés de perles et de rubans : belles femmes nues dans différentes postures ; les unes jasant, les autres travaillant, celles-ci prenant du café ou du sorbet : quelques-unes négligeamment couchées sur leurs coussins ; de jolies filles de 16 à 18 ans, qui sont occupées à leur tresser leurs cheveux de mille manières. On y débite là toutes les nouvelles de la ville, les anecdotes scandaleuses, aussi elles y restent au moins 4 ou 5 heures. La femme qui m'a paru la plus considérable parmi elles m'engagea à me placer auprès d'elle, et aurait bien désiré que je me déshabille pour prendre le bain ; j'ai eu beaucoup de peine à m'en défendre. Toutefois elles y mirent tant d'instances que je fus à la fin forcée d'entr'ouvrir ma chemise et de leur montrer mon corset détaché ; cela les satisfit extrêmement. J'ai été charmée de leur politesse et de leur beauté. Il n'y va pas moins que de la mort pour tout homme qu'on trouverait dans un de ces bains de femmes.

Après le repas on finit par donner le café et les parfums, ce qui est une grande marque de considération ; deux esclaves, à genoux, encensèrent, pour ainsi dire, mes cheveux, mon mouchoir et mes habits.

Si Ingres prit la peine d'emprunter par deux fois à Lady Montague ce sujet, qu'il inscrivit sur le plus précieux de ses cahiers, c'est, évidemment, qu'il se proposait d'en poursuivre quelque jour la réalisation picturale. Quant à indiquer la date où il copiait ainsi les *Lettres* de Lady Montague, c'est tout à fait impossible.

Nous savons pourtant que la figure principale du *Bain turc*, celle autour de laquelle sont venues se grouper les vingt comparses qui forment le tableau, remonte aux débuts de l'artiste. A peine arrivé à Rome, à la fin de 1806, Ingres exécute une première *Baigneuse*, vue à mi-corps, qui fut gravée au trait par Réveil, pour l'ouvrage de M. Magimel [1]. Cette *Baigneuse* appartint à M. de Fresne. Elle fait actuellement partie du musée Bonnat, à Bayonne. En 1807 et en 1808, Ingres revient sur le même sujet, mais cette fois la *Baigneuse* est vue entièrement et de dos, assise à l'extrémité de son lit de repos, une main posée sur le lit. Cette *Baigneuse*, connue sous la désignation de *Baigneuse de Valpinçon*, du nom de son acquéreur, est celle du musée du Louvre, qui l'acheta en 1879 pour la somme de soixante mille francs. Ingres répéta la *Baigneuse de Valpinçon* en 1828, en

1. *L'Œuvre d'Ingres*, 1851.



Ingres. — Le Bain turc
(État du tableau en 1859).

la réduisant dans ses dimensions, mais en y ajoutant quelques figures de femmes dans le fond : on peut affirmer cette fois que nous sommes en présence de l'idée initiale, graphiquement exprimée, du *Bain turc*. Ingres revenait toujours avec une joie particulière à cette *Baigneuse*, dont il fit, vers la fin de sa vie, une aquarelle pour Mme Beulé, femme du secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts[1]. M. Bonnat possède une autre aquarelle de la *Baigneuse*, avec un fond de huit figures de femmes, dont plusieurs se retrouvent dans ce *Bain turc*, signée et datée : *J. Ingres, 1864*.

La *Baigneuse de Valpinçon* constitua l'un des envois de Rome du jeune artiste en 1808. Ce n'est qu'en 1809, dans la séance du 16 septembre, que la classe des Beaux-Arts de l'Institut entendit le rapport de Ménageot, ancien directeur de l'Académie de France, qui jugeait du reste avec quelque sévérité la *Femme assise* (lisez la *Baigneuse*) : « Dans la figure de femme coiffée d'une espèce de turban, on a remarqué des parties finement dessinées, bien peintes et rendues avec vérité ; mais on aurait désiré dans ce tableau un parti d'effet plus décidé ; on ne devine pas bien d'où vient la lumière, le reflet du corps perce avec le fond du linge dans la demi-teinte, et la figure ne porte point d'ombre sur le plan où elle est assise. Le rideau, qui forme une ligne droite et sombre sur le devant du tableau, n'est pas heureusement placé.

« En considérant le talent que M. Ingres montre dans ses ouvrages, on désirerait qu'il se pénétrât davantage du beau caractère de l'antiquité et du style grand et noble que doivent inspirer les belles productions des grands maîtres des beaux temps de l'école romaine[2]. »

Baigneuses et *Odalisques* ont souvent retenu Ingres. De nombreux croquis du musée Ingres portent, à cet égard, des indications sommaires, mais caractéristiques : *Sortie du bain de la Sultane, les Plaisirs du bain d'une Sultane*, etc. L'un d'eux représente une odalisque couchée, la tête reposant sur son bras gauche. Elle écoute un joueur de guitare. Ingres a annoté ce dessin, et on y lit notamment : *Italienne faisant la sieste* et *le Repos de la Sultane*, ce qui, pour lui, était la même chose. Ce qui tentait Ingres, visiblement, c'était la chair de femme au repos, dans l'abandon

1. Cette aquarelle appartient à M. le capitaine Beulé, lequel, à notre sollicitation, a bien voulu prendre des dispositions testamentaires qui feront entrer la *Baigneuse* au musée Ingres.
2. *Procès-verbaux de l'Académie*, année 1809 (Archives de l'Institut).

absolu de soi-même, sur le lit où elle sommeille ou dans la tiède et humide atmosphère du bain. Il n'y a pas moins de trente feuillets de dessins, dans le fonds Ingres, pour les *Baigneuses* et les *Odalisques*, et l'un de ces feuillets comporte jusqu'à seize études, rapides, il est vrai, de femmes nues se livrant aux divers exercices de *l'Odalisque à l'esclave* et des femmes du *Bain turc*.

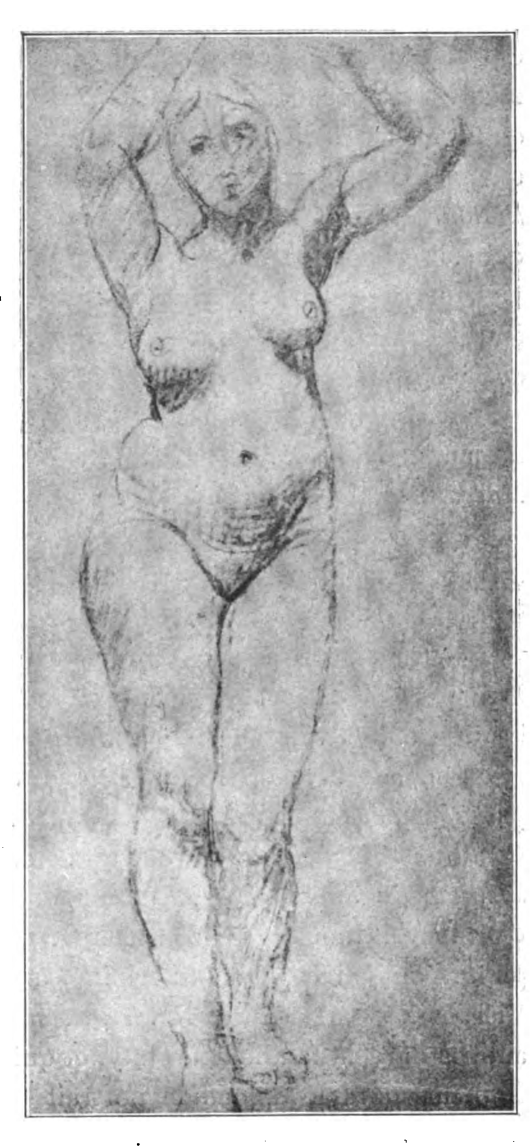
Pour *le Bain turc* lui-même, le musée Ingres est riche d'environ cinquante feuillets de dessins se rapportant plus directement au tableau. Rien ne prouve que ces derniers aient été jetés sur le papier au moment même où Ingres se disposait à le peindre. Beaucoup sont de l'année 1859 : à défaut de tout autre, nous avons le témoignage de M. Raymond Balze, l'élève survivant du maître, qui vit Ingres y travailler. Beaucoup, mais non pas tous. Quelques-uns, en effet, antérieurs au tableau, sont contemporains des *Baigneuses* et des *Odalisques*. Il n'importe. Les dessins du *Bain turc* comptent parmi les plus révélateurs. Pourquoi ne pas le dire ? Ingres eut en tout temps le culte de la femme, d'une certaine femme, abondante et bien en chair. Les portraits peints et les portraits dessinés d'Ingres ne le révèlent-ils pas ? Où rencontrerait-on, mieux que dans ses toiles ou ses mines de plomb, confession plus sincère, sinon dans les croquis de Montauban, qui nous montrent Ingres tel qu'il était, amant passionné de la nature, fortement épris des chairs frémissantes qu'aucun voile ne cachait à ses yeux, et qui fut tel du premier jour au dernier, je veux dire de ses débuts, quand il faisait le portrait de la Belle Zélie (Mme Aymon) ou celui de Mme Devauçay, jusqu'à l'époque où la seconde Mme Ingres, pénétrant dans son atelier, entendait l'enthousiaste vieillard s'écrier, en désignant son modèle :

— Voyez si elle est belle ! Voyez ces lignes admirables ! Voyez ce corps souple, cette ferme poitrine, ces hanches superbes, voyez ...!

Le Bain turc paraît avoir été primitivement destiné au comte Demidoff. Le cahier X[1], dont nous avons révélé l'existence et que nous avons publié dans ses parties essentielles, porte cette mention à la liste sommaire de ses œuvres dressée par le maître : « *Femmes turques au bain*, ébauche, pour le comte Demidoff ». Un peu plus loin, à la date de décembre 1859, Ingres écrit : « Tableau terminé d'un *Bain de femmes turques* ». Seule-

1. *Les Dessins d'Ingres*, par H. Lapauze, p. 249.

ment, celui-ci n'est plus pour le comte Demidoff, mais pour le prince Napoléon, qui possédait déjà, outre son portrait de profil, peint en camaïeu, en 1855, *la Naissance des Muses*, aquarelle exécutée pendant l'été de l'année suivante, « pour être nichée dans la *cella* » d'un petit temple grec du temps de Périclès, érigé par Hittorff[1].



Étude.
(Musée de Montauban.)

Ingres s'étant décidé à peindre enfin *le Bain turc*, on peut penser de quel cœur il groupa sur la toile les types représentatifs de sa vision féminine toute orientale, réalisant ainsi le rêve qu'il avait fait tant d'années auparavant, quand il lisait les *Lettres* si suggestivement révélatrices de Lady Montague. Charles Blanc, dont le jugement fut plus d'une fois hâtif, et qui n'était pas homme à aller au fond des choses — ce qui n'enlève aucun de ses mérites propres à l'auteur de la *Grammaire des arts du dessin* — étudia un peu superficiellement *le Bain turc*, qu'il avait vu dans l'atelier du maître lorsque, en 1864, Ingres le montra à ses amis en même temps que le portrait de Mme Ingres, née Ramel, la répétition de l'*Œdipe et le Sphinx*, la petite toile de *l'Age d'or*, une tête d'*Homère*, une *Vierge* et son portrait peint pour l'Académie d'Anvers.

1. *La Naissance des Muses* fait partie de notre collection.

A la vérité, *le Bain turc*, sans prétendre à tenir dans l'œuvre d'Ingres une des places occupées par *l'Apothéose d'Homère*, *le Vœu de Louis XIII*, *le Martyre de saint Symphorien* ou *la Source*, est une fort belle page, et, ce qui y ajoute encore, l'une de celles où l'homme se livre le plus entièrement. On ne rencontre dans *le Bain turc* aucune trace de sénilité, encore qu'Ingres eût bien près de quatre-vingts ans, soixante-dix-neuf au juste, quand il le peignit. N'oublions pas que son chef-d'œuvre de plastique, *la Source*, date de 1856, ainsi que le second portrait de *Mme Moitessier*, et que six ans le séparaient de cette année 1865 où il dessina, avec une vigueur qui a de quoi surprendre chez un homme presque nonagénaire, les quatre-vingt-une figures d'*Homère déifié*, l'un des plus merveilleux dessins que le génie d'un artiste ait jamais réalisés.

Les lettres d'Ingres à cette époque éclairent son état d'esprit. Il ne fut jamais meilleur. En 1856, l'année de *la Source* et de *la Naissance des Muses*, il écrit à M. Marcotte :

« Je suis absorbé par mon travail, que je n'ai jamais aimé autant qu'actuellement. Plus je vieillis, plus il devient pour moi un besoin irrésistible.

« Je me porte à merveille, et cependant, par mon grand âge, je suis bien près de faire mon paquet ; mais je le veux le plus gros et le plus beau possible, voulant vivre dans la mémoire des hommes ».

Pendant l'été de 1858, dans sa villégiature de Meung-sur-Loire, il passe jusqu'à six heures par jour au travail. Il dessine le *Saint Symphorien*, *Romulus vainqueur d'Acron*, qu'il colorie légèrement, *Charles X dans son costume du Sacre*, etc. [1]. A Meung aussi, l'année suivante, il se livre à « un travail inouï et irrésistible, par un temps et dans un atelier, un four plutôt, où j'ai cependant terminé, à ce que crois, la plus belle de mes Vierges... » — il s'agit de la *Vierge couronnée*, restée jusqu'en ces dernières années dans la famille Lareinty, et qui est, en effet, une page admirable [2]. Il peint alors le splendide portrait de *Mme Delphine Ingres*, et termine *Louis XIV et Molière* [3], que M. Delaborde donne, par erreur, comme étant de 1858 ; il se met à la *Stratonice*, du comte Duchâtel, qu'il finira en 1860,

1. Lettre inédite à Marcotte (20 avril 1858). — Lettre du 6 novembre 1859.
2. Appartient à la Société Georges Petit.
3. Musée de la Comédie-Française.



J. D. Ingres pinx

LE BAIN TURC

Collection de M. le Prince Amédée de Broglie.

Revue de l'Art ancien et moderne

Imp. Ch. Wittmann

et il commence une quatrième répétition de *Raphaël et la Fornarina,* à laquelle il sacrifie tout, même son vieil ami Marcotte, dont il oublierait presque la fête, ce qui ne lui est jamais arrivé jusque-là.

L'extrême vieillesse d'Ingres, on le voit de reste, se dépensait avec verdeur. On comprend, quand on a parcouru sa correspondance, qu'il ait choisi ce moment pour évoquer d'un seul jet les types féminins dont s'était toujours enchanté son rêve. Certes il avait laissé son pinceau traduire avec assez de chasteté le corps féminin dans *Vénus Anadyomène* et *la Source,* pour pouvoir se permettre d'écrire une fois enfin le poème vibrant de la chair. Et quel poème est celui du *Bain turc !*

Sur les marges étroites d'une piscine, c'est un entassement de femmes nues aux tièdes chairs opulentes. Elles s'alanguissent et s'énervent dans l'air moite, saturé de parfums. Leurs corps se tordent, s'étirent ou se ramassent, au hasard de leur impatience ou de leur assoupissement. L'une d'elles pince les cordes d'une mandoline. Les notes aiguës, grelottantes, nostalgiques, les traversent de spasmodiques frissons ou les hypnotisent en une haletante extase.

Entre toutes ces créatures anéanties ou grisées, une seule paraît échapper à l'oppression physique et mettre un songe d'amour ou de liberté parmi cette sensualité morne : c'est une blonde aux traits piquants, dont une esclave parfume les cheveux. Le buste droit, les bras croisés, un énigmatique sourire à ses lèvres dédaigneuses, elle fixe d'un regard perdu quelque mirage aperçu d'elle seule. C'est une attachante figure, unique dans l'œuvre d'Ingres par son genre de beauté irrégulière, toute moderne, avec quelque chose d'ironique, d'averti, de désabusé. Par quel hasard cette fille de l'inquiétude occidentale se trouve-t-elle parmi ses sœurs fatalistes et résignées de l'Orient ? On aimerait à lui entendre raconter son histoire.

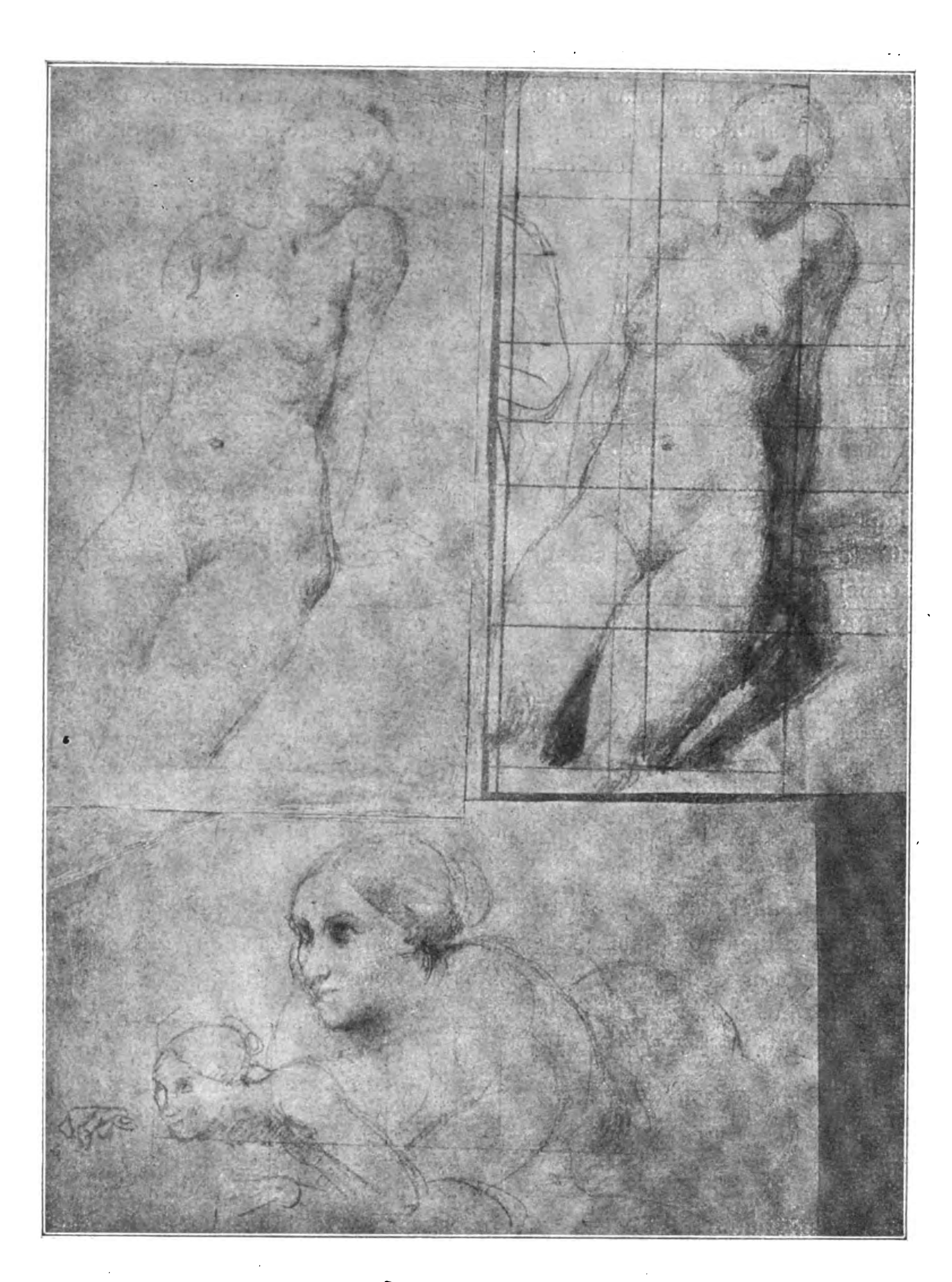
Ce qu'il y a de volupté ardente dans le tableau traduit directement la nature, telle que ses croquis l'avaient déjà fixée. On a trop dit que, en passant du dessin au pinceau, Ingres laissait ses impressions les plus fortes se figer en une froideur glacée. Du moins, il est impossible de ne pas souligner l'identité absolue qui existe ici entre l'œuvre pleinement réalisée et les ébauches nerveusement jetées sur le papier dans une minute d'effervescence et d'émotion.



Il n'existe pas au musée Ingres et nous ne connaissons pas de croquis représentant l'ensemble du *Bain turc*, tel que l'artiste l'exécuta pour le prince Napoléon. Les dessins de Montauban ont trait aux figures les plus importantes du tableau, et, à les étudier de près, on constate bientôt qu'Ingres n'a pas utilisé toutes ses préparations. Naturellement, la *Baigneuse de Valpinçon*, qui forme le motif principal, est représentée dans les cartons par plusieurs études, et d'abord, par un calque sur papier végétal, à la mine de plomb, où on la voit les mains l'une dans l'autre. Cette *Baigneuse* s'est transformée ensuite, sanguine et crayon noir, en une baigneuse assise par terre, dans la position même du *Bain turc*, la tête vers la droite. C'est autour d'elle que, sur un autre feuillet, au carreau, se groupent quelques-unes des femmes que nous retrouvons sur le tableau, et on constate que c'est à ce groupement qu'Ingres a surtout porté son attention. Ces femmes, toutes proches de la joueuse de mandoline, comme le maître les a caressées amoureusement ! Qu'il les a voulues vivantes, dans leur animalité ! Son crayon n'a jamais été plus souple. Il n'a jamais fouillé plus avant le détail. Comme il étudie la flexion d'une hanche pour la femme qui tient de la main gauche son sein droit ! Et quelle vérité dans le bassin de cette autre femme aux trois quarts couchée, et dont le visage rappelle celui de la bonne Madeleine Ingres ! L'artiste a cherché avec passion tous les mouvements, qu'ils traduisissent la grâce, la lassitude, la morbidesse. Il s'est attardé à dessiner un œil, le geste d'une main, le haut d'une épaule, le sein, le repliement des jambes au repos, les bras qui se lèvent ou s'abaissent, la tête qui se penche, puis se redresse, puis encore cherche une pose nouvelle, s'incline, etc.

Laissera-t-il à l'une de ses *baigneuses* son dernier vêtement et la montrera-t-il au moment où elle enlève sa chemise ? Le dessin qu'il a fait de ce geste est un des plus délicieux parmi les cinquante du musée Ingres. L'un des modèles aura-t-il son éventail ? Il y a songé, mais il a préféré bannir ce détail un peu puéril, et la main droite, devenue libre, caresse les cheveux noirs qu'une raie divise sur le front à découvert.

Quelques dessins concernent la baigneuse étendue au second plan, sur l'extrême droite du tableau. La plus complète de ces études est une peinture sur papier, de proportions restreintes (haut., $0^{m}24$; larg., $0^{m}26$), qui se trouve au Salon d'Automne : on y voit les hésitations du maître, qui



Page de croquis.
(Musée de Montauban.)

se demandait si la femme à demi-couchée et prête à s'endormir de son sommeil d'odalisque alourdie par la volupté satisfaite, croiserait ses deux mains au-dessus de sa tête, ou bien porterait seulement derrière celle-ci l'avant-bras gauche, la cuisse droite supportant le bras droit. Les deux mouvements sont saisis au vif (voir le cul-de-lampe).

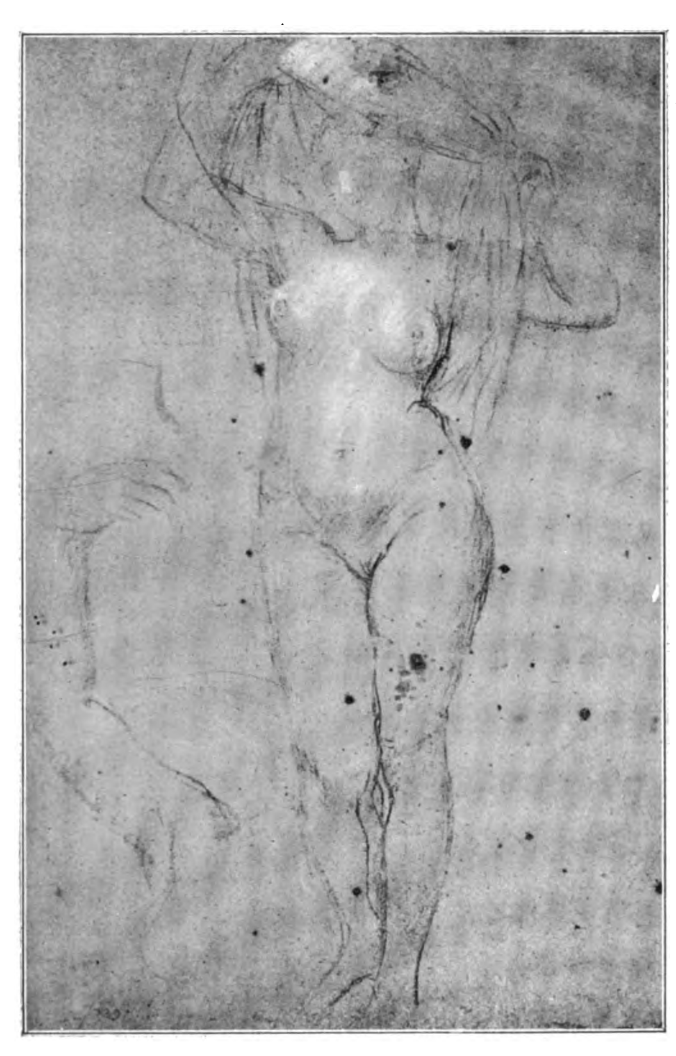
Le Bain turc, exécuté pour le prince Napoléon, ne resta pas longtemps dans les appartements du Palais-Royal. Un biographe d'Ingres, M. Momméja, en a accusé, bien à tort, « la pudeur assez inattendue du prince Napoléon ». La pudeur du prince Napoléon ne s'alarmait point pour si peu, et elle n'eut, en effet, rien à voir en cette affaire. C'est la femme du prince, la princesse Clotilde, dont tout le monde sait la vertu rigoriste, qui obtint que *le Bain turc* ne resterait pas plus longtemps dans les collections du Palais-Royal. Alors se produisit l'intervention affectueuse de M. Reiset, conservateur au musée du Louvre et ami personnel du prince et d'Ingres, que M. Delaborde a racontée en toute vérité. M. Reiset obtint qu'Ingres reprît le *Bain turc* en échange de son portrait peint à vingt-quatre ans[1] : cet échange était un fait accompli le 7 avril 1860, ainsi qu'en témoigne le billet de l'artiste à M. Reiset : « Si je n'eusse été lié par mon engagement avec vous, écrit Ingres à cette date, de donner au prince mon portrait, je n'aurais pu le tenir au moment où je me suis séparé de ce cher portrait qui ne fait plus partie de sa famille. Le sacrifice est grand, je l'avoue, par la pénible émotion dont je suis encore saisi.

« Il n'y a que le prince qui m'honore d'une si haute estime pour lequel je puisse donner pareille preuve de dévouement, et pour vous, cher Monsieur, qui voulez bien vous mêler, en vrai ami, d'une affaire dont le motif si inattendu nous donne à tous deux tant d'ennui. » On sait de quel « motif si inattendu » il s'agissait.

Le Bain turc n'échappa pas à la destinée qui attendait tous les tableaux d'Ingres que les circonstances ramenaient dans son atelier. Le maître entreprit de le transformer. La même aventure était arrivée à *Virgile lisant l'Éneide devant Auguste*, et au *Songe d'Ossian*. Le *Virgile* avait été peint à Rome, en 1812, en largeur. C'est encore en largeur qu'on peut le voir au musée de Toulouse, qui le reçut d'Ingres par voie de testament. La gravure de Pradier le représente en hauteur, et on y a adjoint les figures

1. Musée de Chantilly.

d'Agrippa et de Mécène, et la statue de Marcellus, ainsi qu'Ingres rêvait de l'accomplir. Ce travail fut commencé par le peintre à Rome et continué à Paris : il y ajouta bien Mécène et Agrippa, mais l'œuvre demeura inachevée quant au reste[1]. Pour le *Songe d'Ossian*, comme pour *Virgile*, sous prétexte de le « mettre en ordre » — et il en avait besoin en effet, — Ingres voulut en modifier l'aspect. Mais, ici encore, le maître n'eut pas le loisir de mener les choses jusqu'au bout, et le tableau du musée de Montauban, changé dans sa disposition générale par les soins de M. Raymond Balze, puisque de rond il est devenu rectangulaire, rappelle bien le *Songe d'Ossian* au temps déjà lointain où il était au plafond de la chambre à coucher de Napoléon Ier, en son palais de Monte Cavallo.



ÉTUDE.
(Musée de Montauban.

1. A la mort d'Ingres, la ville de Toulouse, héritière du *Virgile*, chargea l'architecte Pichon de certains travaux de restauration. Pichon les exécuta d'après la gravure que lui confia la ville de Montauban (Arch. de Montauban).

Le Bain turc, première manière, était de forme presque carrée. Il est rond maintenant (diamètre, 1m 07) et diffère de l'état ancien par quelques-unes des figures désormais fragmentées telle que la dormeuse du premier plan[1]. Le tableau, ainsi mis au point, devint la propriété de l'ambassadeur de Turquie Khalil-Bey. A la vente de ce dernier, les 17-18 janvier 1868, M. Constant Say en fit l'acquisition pour vingt mille francs[2]. *Le Bain turc* est resté dans la famille de M. Say. Après avoir passé aux mains de M. Henry Say, il appartient à son beau-frère, le prince Amédée de Broglie.

Théophile Gautier reçut uu jour d'Ingres un petit feuillet de dessins précisément crayonnés à l'intention du *Bain turc*. On y voyait la singulière figure de femme aux bras croisés, la *Baigneuse* qui se tient le sein et une troisième femme, légèrement esquissée, ainsi que des mains. Un court billet d'Ingres accompagnait l'envoi. Il était ainsi conçu ;

13 avril 1861.

Monsieur,

Comme vous êtes artiste aussi bien que vous êtes admirable littérateur, j'ose donc vous offrir ces premiers essais de sentiment qui ne peuvent être appréciés que du petit nombre qui possèdent, comme vous, tous les secrets de l'art.

Vous me pardonnerez de vous offrir si peu, mais je compte sur votre indulgence et sur une sympathie qui m'honore, pour bien accueillir mon petit envoi.

Votre très affectueux et dévoué serviteur,

INGRES[3].

Qu'est devenue cette feuille de dessins ? Il en existe un *fac-similé*[4], classé au tome II d'Ingres au Cabinet des Estampes, et signé en bas, à gauche : *J. Ingres à Monsieur Théophile Gauthier* (sic), *1861*.

Le 14 janvier 1867, Ingres mourut des suites d'un refroidissement. Il ne s'y attendait certainement pas, car il comptait vivre jusqu'à la centaine, et il l'avait écrit à son vieil ami Marcotte. Il espérait, en tout cas, participer à l'Exposition de 1867. Lui-même, il avait pris soin de

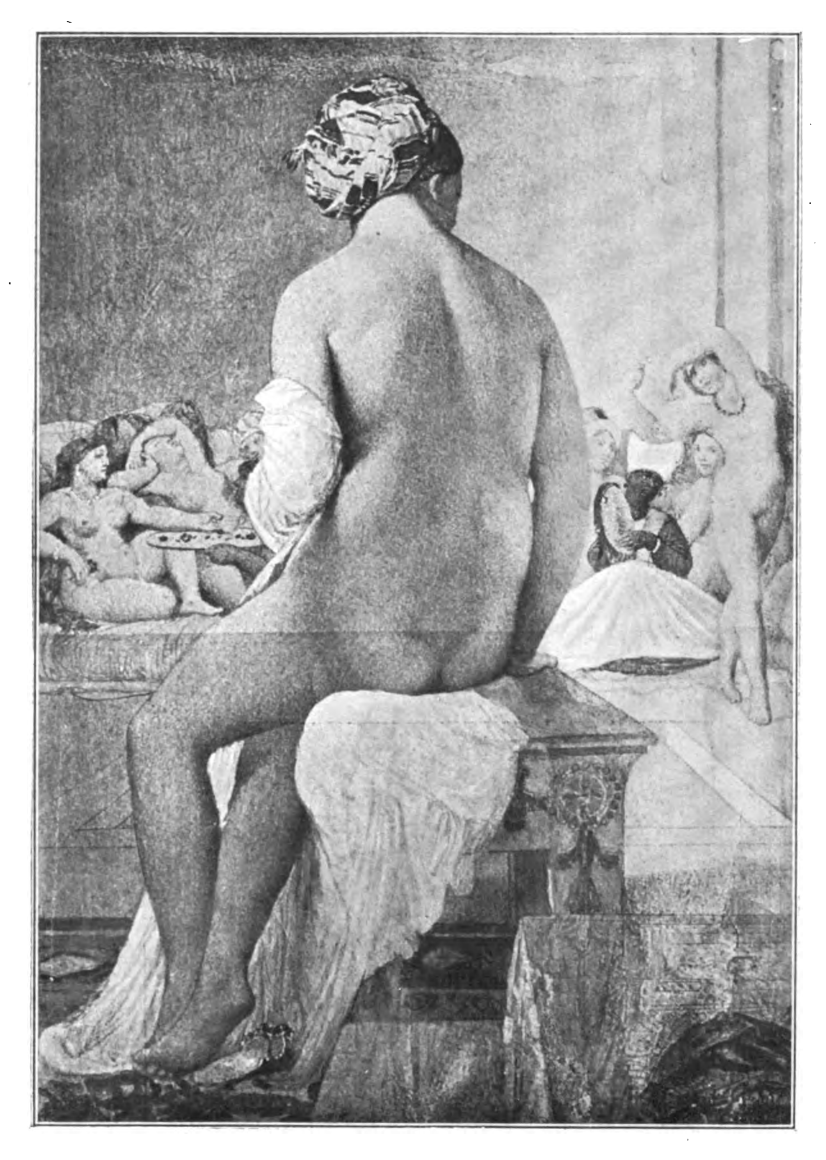
1. M. Delaborde écrit par erreur que cette figure a été supprimée par Ingres. La reproduction du tableau permet de se rendre compte du contraire.

2. Au lendemain de cette vente, Khalil-Bey disait en riant à M. Haro père : « Quelle drôle de chose que la vie ! Les femmes m'ont trompé, le jeu m'a trahi et mes tableaux m'ont rapporté de l'argent ! » La préface du catalogue était de Théophile Gautier.

3. Communiquée par le vicomte Spoelberch de Lovenjoul.

4. Alf. Robaut, Douai.

dresser une liste de ses œuvres, en tête de laquelle on lit, écrit de sa main : « Tableaux à exposer si je veux à l'Exposition, 1867 ». Sur cette



BAIGNEUSE.
Musée Bonnat, à Bayonne.

liste est compris, en troisième rang, *le Bain turc*, qu'il appelle *les Femmes turques*. Au reste, voici la note en son entier : *le Jésus*, *l'Age d'or*, *les*

Femmes turques, *Mme Forgeot*, *M. Bochet*, *Vierge à l'Hostie*, *Mme Ingres*, *Grand dessin d'Homère*, *M. Cordier*, *Petit Œdipe*, *Mlle Rivière*, *Mme Moitessier*, *la Source*, *Petite Stratonice*, *Louis XIV et Molière*[1].

Ingres ne put réaliser son vœu, qui était de se manifester dans toute la force de son génie à l'Exposition universelle. Avec quel éclat il y eût paru, il n'y a qu'à se rendre au Louvre pour en avoir l'idée, puisque quatre des œuvres qu'il projetait d'exposer figurent dans nos collections nationales : les portraits de *M. Bochet*, de *M. Cordier*, de *Mlle Rivière* (il eut toujours un faible pour ce curieux portrait), et *la Source*.

A la Centennale de 1900, on put juger de l'éclat des portraits de *Mme Forgeot-Panckoucke*, de *Mme Ingres* et du grand dessin d'*Homère*... Seul *le Bain turc* n'avait pas paru jusqu'ici dans les expositions. Il ne faisait même pas partie de l'exposition posthume d'Ingres, organisée par ses héritiers et par ses amis, en 1867. C'est assez dire combien il faut savoir gré au prince A. de Broglie d'avoir consenti le prêt de cette œuvre considérable au Salon d'Automne.

HENRY LAPAUZE

1. Cahier X (manuscrit appartenant à M. Guille, neveu d'Ingres).



BIBLIOGRAPHIE

Les Maîtres de l'art. Michel-Ange, par M. Romain Rolland. — Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1905, in-8°.

Par tempérament, M. Romain Rolland sympathise avec les génies tourmentés : il vient de signer, en regard de son admirable *Beethoven*, une des monographies de cette collection des *Maîtres de l'art*, si bien comprise et si joliment présentée, et c'est *Michel-Ange* qu'il a choisi. Le rapprochement est significatif, puisque « leur génie à tous deux, solitaire, intellectuel et passionné, ne se réalisait totalement que dans les formes les plus simples et les plus abstraites, où les sens ont le moins de part et où l'esprit en a le plus ». Quoi d'étonnant alors, à ce que M. Romain Rolland ait su donner un relief aussi saisissant à la hautaine figure qu'il avait la difficile tâche d'évoquer ? Toute l'existence enfiévrée de son héros et le douloureux enfantement de son œuvre, tous ses projets ardemment embrassés et si rarement poussés plus loin que l'ébauche, toute cette lutte d'une âme violente et craintive contre le rêve, et cette influence et cette grandeur funestes à l'art italien, tout cela, M. Romain Rolland l'a magistralement resserré en quelque cent soixante pages. Ce n'est pas à tort qu'il a comparé la vie de Michel-Ange à un torrent dont il faut « suivre le cours entier, du commencement à la fin, si l'on veut avoir le sens de sa formidable unité et essayer de saisir la loi secrète de ses transformations » : de fait, le livre vous empoigne et vous emporte, vous étreint, vous enthousiasme, vous courbe impérieusement devant « ce foyer brûlant d'amour et de haine ».

L'illustration complète le texte : 24 excellentes reproductions des principales œuvres du maître nous permettent de suivre le développement de son génie. Le nouveau volume continue dignement l'excellente collection de monographies d'artistes, où figurent déjà Claus Sluter et David, Holbein et Dürer, Reynolds et Rubens.

État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours, 1600-1900, publié par M. Maurice Fenaille. *XVIIIe siècle. 1re partie, 1699-1736.* — Paris, Imp. nationale, 1904, in-fol.

« Ce n'est pas une histoire de la Manufacture, écrivait-on ici même lors de l'apparition du premier volume de cette publication[1] ; c'est un recueil de documents destiné à faire connaître, classer et cataloguer toute la fabrication des tapisseries aux Gobelins, depuis la fondation de Louis XIV : travail considérable, surtout si l'on songe au plan

1. Voir la *Revue*, t. XV, p. 78.



conçu et réalisé par l'auteur, collectionneur savant et avisé autant que mécène généreux, qui était particulièrement bien placé pour le mener à bonne fin. »

Après un premier volume, consacré à la période Louis XIV (1662-1699), M. Maurice Fenaille se proposait d'en publier un second, ayant pour objet le XVIII[e] siècle et contenant l'examen des travaux des Gobelins, depuis 1699 — époque de la réouverture des ateliers fermés pendant les cinq années de la guerre de Hollande, — jusqu'en 1794, date de la réorganisation de la manufacture sous la Révolution. Mais comme l'auteur prend une à une chaque suite de tentures et qu'il groupe pour chacune d'elles tous les documents désirables, il s'est trouvé obligé de scinder en deux parties cette période, où les travaux de la Manufacture ont été si nombreux et si importants.

Deux volumes seront donc consacrés au XVIII[e] siècle : dans le premier, qui vient de paraître, enrichi de 53 splendides héliogravures, on examine les tentures fabriquées sous la surintendance de J.-H. Mansart et du duc d'Antin (entre autres les célèbres *Portières des dieux* et la suite de *l'Histoire de Don Quichotte*) ; le second volume — le troisième de la collection — sera consacré à la direction de Ph. Orry, de Le Normant de Tournehem, du marquis de Marigny, de l'abbé Terray et du comte d'Angiviller.

Viendra ensuite le XIX[e] siècle, et ainsi nous sera donné le plus luxueux en même temps que le plus solide et le plus complet ouvrage d'ensemble sur l'histoire des travaux de la Manufacture des Gobelins, un ouvrage où chaque tenture, prise, pour ainsi dire, à sa naissance, et suivie pendant toute sa « vie », et quelquefois, hélas ! jusqu'à sa mort, se voit consacrer une véritable monographie, appuyée sur la documentation la plus sûre et complétée par une illustration de premier ordre.

E. D.

Klassiker der Kunst in gesamtausgaben. Velazquez. — Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt, 1905, gr. in-8°.

Maintes fois déjà, nous avons eu à parler ici de cette ingénieuse et précieuse collection de monographies, présentant, à la suite d'une étude biographique, l'œuvre entière d'un maître, reproduite avec le plus grand soin et accompagnée de toutes les indications désirables : titres en trois langues, dates, dimensions, musées où l'œuvre est conservée, etc. Un chapitre est réservé aux copies et aux attributions. Des tables nombreuses facilitent les recherches.

Raphaël, Rembrandt, Titien, Dürer, Rubens, ont déjà fait l'objet de semblables recueils : le dernier paru est consacré à *Velazquez* et n'est point indigne des précédents. On annonce dès maintenant *Michel-Ange, Schwind, Van Dyck, Murillo* et *Holbein.*

Annuaire général et international de photographie. 14[e] année. — Paris, Plon, Nourrit et C[ie], 1905, in-8°.

Ce livre classique de tous les photographes, amateurs comme professionnels, qui compte quatorze années d'existence et de succès, peut passer pour un modèle du genre : sous la direction de M. Roger Aubry, cinquante collaborateurs, dont chacun s'est fait un nom dans l'étude d'une des branches de la photographie, donnent l'examen d'ensemble le plus autorisé de tous les événements notables de « l'année pho-

tographique » ; une seconde partie, qui est comme le commentaire de la précédente, comprend une suite de variétés documentaires ayant trait aux manifestations originales ou aux applications nouvelles de l'art photographique ; enfin, un répertoire pratique, extrêmement utile, termine l'ouvrage.

Mais il ne suffit pas à un annuaire de photographie d'offrir un texte intéressant, il doit à son titre d'être bien illustré : celui-ci l'est abondamment et agréablement, par des reproductions d'œuvres signées de tout ce qui a un nom dans le mouvement de la photographie esthétique moderne. Et dire que c'est la librairie Plon qui l'édite, c'est se dispenser de louer le soin apporté à son impression.

R. G.

L'Architecture et la décoration aux palais du Louvre et des Tuileries. — Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1905, in-fol.

N'attendons pas qu'elle soit complète pour signaler cette riche collection de planches, publiée en livraisons, au grand profit des architectes et des décorateurs, et aussi de tous les amateurs de beaux monuments et de livres luxueux.

Dans celui-ci, qui est plutôt un album qu'un livre, le monument parle de lui-même, et tel est le soin apporté aux reproductions des vues d'ensemble et des détails, qu'un texte explicatif serait superflu. On s'est borné à donner, au bas de chaque planche, une légende succincte comportant la désignation de la partie du monument représentée, l'indication de sa destination ancienne et actuelle, la date de sa construction ou de sa décoration, et enfin le nom des artistes auxquels on les doit.

Nulle part ailleurs on ne détaillera mieux qu'en feuilletant ce magnifique recueil, l'extraordinaire richesse du Louvre au seul point de vue architectural et décoratif ; nulle part on ne pourra étudier de plus près les créations et les aménagements des Cl. Perrault, des Jacques Le Mercier, des Percier, des Fontaine, des Lefuel, les décorations de Jean Goujon, de Michel Anguier, de Girardon, de Prieur. L'architecte et le décorateur pourront trouver dans ce recueil plus d'un bon conseil, tandis que l'amateur se tiendra pour satisfait à penser que le contenant et le contenu s'accordent ici à souhait pour faire de notre Louvre un des ensembles les plus merveilleusement riches qui soient au monde.

Pierre Julien, sculpteur (1731-1804), sa vie et son œuvre, par l'abbé André Pascal. — Paris, A. Fontemoing, 1904, in-8°.

Le statuaire dont M. l'abbé Pascal a retracé la vie, à l'aide de documents inédits, dans ce volume qui lui a valu le diplôme de l'École du Louvre, appartient à cette fin du XVIII[e] siècle, où les chefs-d'œuvre de la sculpture ne se comptent plus. Alors que Pigalle, Caffiéri, Houdon, Pajou, multiplient leurs bustes et leurs statues, « Julien à côté d'eux, suit aussi sa voie préférée, la grâce et la nature, avec un certain reflet classique, qui ne ressemble en rien à la copie des antiques si recommandée par les esthéticiens de la future école académique ».

Il n'est point portraitiste, préférant les sujets qui prêtent aux belles formes et aux lignes harmonieuses — son *Ganymède*, sa *Jeune fille à la chèvre*, pour la Laiterie de la Reine à Rambouillet, en sont la preuve ; — mais, quand il exécute un monument

comme ceux de *La Fontaine* ou du *Poussin*, qui sont à l'Institut, il est loin de se montrer empêché par l'étude de la figure, et ses œuvres ont une simplicité et une distinction du meilleur aloi.

En conséquence, son savant biographe réclame pour lui une place à côté des plus illustres sculpteurs de son temps. N'est-ce pas un peu trop demander, et n'y a-t-il pas moyen de rendre un hommage équitable au talent de cet excellent artiste, tout en le laissant à son véritable rang?

A. M.

LIVRES NOUVEAUX

— *Les Maîtres de l'art. Michel-Ange*, par M. Romain ROLLAND, professeur à la Faculté des Lettres de Paris. — Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1905, in-8°, fig., 3 fr. 50.

— *Histoire de Corot et de ses œuvres*, par E. MOREAU-NÉLATON. — Paris, H. Floury, 1905, in-4°, fig. et pl., 25 fr.

— *Les Maîtres de l'art contemporain. Daniel Vierge*, par J. DE MARTHOLD. — Paris, H. Floury, 1905, in-4°, fig. et pl., 15 fr.

— *Les Musées d'Europe*, par Gustave GEFFROY. *La Belgique : Bruxelles, Anvers, Gand et Bruges*. — Paris, P. Lamm, 1905, in-4°, fig. et pl., 15 fr.

— *Les Jardins de Versailles*, par Pierre DE NOLHAC. — Paris, Manzi, 1905, in-4°, fig. et pl., 50 fr.

— *Peintres et graveurs anglais du XVIIIe siècle (de Kneller à Reynolds)*, par Edmond GOSSE. — Paris, Manzi, 1905, in-fol., fig. et pl., 200 fr.

— *Au Cirque*, par TOULOUSE-LAUTREC, 22 dessins inédits aux crayons de couleur, reproduits en fac-similé, accompagnés d'une notice explicative, par A. Alexandre. — Paris, Manzi, 1905, in-fol., 200 fr.

— *Corot et son œuvre*, texte par Maurice HAMEL. — Paris, Manzi, 1905, in-fol., pl., 100 fr.

— *Les Dentelles de Belgique au Palais de la femme. Exposition de Liège, 1905.* — Paris, C. Schmid, in-4°, pl., 40 fr.

— *Palais du Louvre, extérieur et intérieur, architecture, sculpture, décoration, ensembles, détails, plans*, publié sous la direction de Henry GUÉDY. — Dourdan (Seine-et-Oise), E. Thézard, 3 fasc. in-fol., pl., 60 fr.

— *Documents classés de l'art dans les Pays-Bas, du Xe au XIXe siècle*, recueillis par A.-W. WEISSMAN. — Haarlem, H. Kleinmann, in-fol., 24 livraisons, à 6 fr. l'une.

— *Francesco Guardi*, by G.-H. SIMONSON. — London, Methuen, 1905.



Le gérant : H. DENIS.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

RUSKIN A VENISE[1]

I



RUSKIN.

Au mois de septembre 1845, parmi la foule bigarrée qui se promenait sur la place Saint-Marc à Venise : marchands ambulants, petits bourgeois désœuvrés, Anglais en costumes de voyage, à longues visières et à voiles verts, enfants criards et pillards, portefaix sans fardeaux, nobles sans argent, mendiants sans vergogne, patriotes sans patrie et sans espoir ; sur cette place « où la musique autrichienne jouait pendant les vêpres, mêlant ses sons à ceux de l'orgue, entourée d'une foule qui, si elle avait été libre d'agir selon son désir, eût donné un coup de stylet à chacun des musiciens », passait un jeune homme inconnu, plein d'inexplicables passions. C'était un Anglais, mince, blond, chevelu, de vingt-six ans. Il avait un portfolio sous le bras et une flamme étrange dans les yeux. Il entrait au Palais Ducal ou bien disparaissait dans l'ombre

1. M. Robert de La Sizeranne la reconstitué, pour servir de préface à une remarquable traduction des *Stones of Venice* de Ruskin, par Mme Crémieux, qui doit paraître prochainement à la librairie Laurens, la conférence qu'il fit, avec tant d'éclat, le 21 septembre dernier, au Palais des Doges, en présence de LL. MM. le roi et la reine d'Italie. C'est cette préface que nous publions aujourd'hui : Mme Crémieux et notre éminent collaborateur ont bien voulu en réserver la primeur à la *Revue*. Au nom de nos lecteurs, nous tenons à les en remercier.

éclatante de Saint-Marc, et des heures s'écoulaient avant qu'on l'en vit sortir. On le rencontrait encore à San Rocco, à San Zanipolo, dans toutes les églises, même les plus délaissées comme San Pietro di Castello ou San Giorgio in Alga, Saint-Georges des Algues marines; dans tous les palais, même les plus dissimulés sous le badigeon de la vie moderne : partout où l'on pouvait soupçonner quelque symbole à déchiffrer, quelque reste de fresque à découvrir. Les sacristains, les custodes, le voyaient, non sans inquiétude, appliquer de longues échelles aux tombeaux des Doges et grimper jusqu'à la figure du « gisant », pour surprendre le secret de l'artiste et vérifier si la pierre était taillée aussi consciencieusement du côté du mur que du côté de la nef; soulevant, dans les voûtes, des poussières séculaires, troublant le repos d'immémoriales araignées... Quiconque le croisait, glissant en gondole sous les petits ponts courbes des canaux, ou errant dans le dédale des *calli*, n'oubliait plus cette physionomie étrange d'extasié batailleur aux regards comme humides de larmes, à la bouche sarcastique, l'air absent de tout, semblant cheminer avec plus de rêves autour de son front que le pied du promeneur ne soulève de pigeons le long de ces dissymétriques et multicolores architectures... On le revit, quatre ans plus tard, pendant l'hiver de 1849-1850, attaché à tous les piliers du Palais Ducal, comme un pivert à un tronc d'arbre, scrutant le détail de chaque chapiteau, cherchant sur chaque feuille si le sculpteur a su différencier, par sa touche, les côtes qui soutiennent les lobes des veines irrégulières qui s'étendent sur sa membrane; relevant, avec une minutie de gnome, les moindres accidents de la pierre, sondant les murs, les plafonds, fouillant les archives, sondant les légendes, sondant les cœurs[1]... On le revit encore, le 1er septembre 1851, sortir d'une maison du Campo Santa Maria Zobenigo, la Casa Wetzlar, et poursuivre son inexplicable besogne, parcourir les lagunes et ces îles satellites qui gravitent dans l'orbite de Venise : Murano qu'on pourrait appeler « l'île du Cristal », et Burano qu'on pourrait appeler « l'île des Dentelles », et San Francesco del Deserto et Torcello, ces terres basses à fleur d'eau, avec leurs monuments vides, qui font penser, comme il l'a dit, « à une petite flottille de bateaux immobilisés par le calme plat sur une mer lointaine... » et là, grimpant sur leurs vieilles tours ruinées, se tourner vers Venise, étendue

1. « El gaveva ochi per tutto », disait longtemps après à M. Ugo Ojetti son gondolier.

au soleil couchant, tendre les bras vers elle, s'enivrer de la double splendeur d'une cité magique et d'un soir d'automne, afin, peut-être, d'en saisir non plus l'inaperçu détail ni la fondation secrète, mais le grand contour et la dissemblance suprême avec le reste du monde. Quel était cet inconnu? Un peintre? un archéologue? un historien? un conspirateur, peut-être? un fou? Tandis que les curieux discutaient encore, il avait pris une gondole pour la direction de la *terra ferma* et avait disparu...



TURNER. — LES ABORDS DE VENISE (VERS FUSINA).
National Gallery.

Nous sommes au mois de septembre 1905, soixante ans après l'apparition de ce jeune homme étrange. Venise est toujours la cité rare, à demi faite de reflets, d'illusions, de mirages — comme la vie ; la cité sans chevaux, sans voitures, sans bruit, sans vulgarité d'aucune sorte, surgie, toute parée, du sein mystérieux des mers. Mais on n'entend plus, sur la place, la musique autrichienne. C'est une patrie qui s'est remise à vivre d'une vie civique. Des drapeaux et des pavillons inconnus jadis flottent aux fenêtres et aux yachts arrêtés dans la lagune. Des fanfares jouent des airs nouveaux. Et voici que des artistes, des ouvriers d'art, des ama-

teurs, des « esthéticiens », des historiens, des hommes d'État, venus de tous les points de l'Italie, venus de France, venus d'Angleterre, de Belgique, d'Allemagne, de Hollande, de Hongrie, s'acheminent par tous les *calli* tortueux, vers le Palais des Doges. Le Grand Canal est plein de bateaux qui se hâtent. D'une gondole descendent le roi et la reine d'Italie suivis des représentants actuels des vieilles familles de la République, ceux dont les aïeux sont peints, là-haut, coiffés du *corno*, à genoux devant le Christ ressuscité. Et toute cette foule, pèlerins de pays différents, de langues diverses, d'opinions divergentes, qui gravit l'escalier des Géants et s'assemble dans la salle de l'ancien Sénat, la salle *dei Pregadi*, sous le plafond où planent les figures du Tintoret, est unie sur ce point du globe et pour une heure par un seul sentiment : « commémorer » le passant mystérieux de Saint-Marc, le scrutateur minutieux des tombeaux, des piliers, des voûtes et des îles...

Qu'y eut-il donc entre ces deux dates ? — Il y eut les *Pierres de Venise*.

Qu'est-ce donc que les *Pierres de Venise*, l'ouvrage le plus considérable de Ruskin après les *Peintres modernes ?* Pourquoi Ruskin aima-t-il Venise et la choisit-il, parmi tant d'autres villes d'art célèbres, pour objet de son culte et de son œuvre ? Et pourquoi aimons-nous Ruskin et le choisissons-nous, parmi tant d'esthéticiens, pour le prophète des temps nouveaux ? En un mot : pourquoi Ruskin fit-il ce livre, il y a soixante ans ? Et pourquoi le traduit-on aujourd'hui ? Nous allons tâcher de le dire.

II

D'abord, pourquoi Ruskin aima-t-il Venise ? — Il suffit, pour l'apercevoir, de se rappeler que Ruskin était *un Anglais*, purement Anglais, fils d'un commerçant de la Cité, d'une famille toute d'austérité et de négoce, et que c'était *un Artiste*, sensible aux moindres frémissements de l'atmosphère colorée, aux moindres ondulations d'une ligne, à la moindre transition tactile d'un relief. Et que ces deux qualités : celle d'Anglais et celle d'Artiste, il les portait en lui au même degré, — qui était un très haut degré. Maintenant, cherchez dans quel pays, dans quel passé, sur quel point du globe, au fond de quelles âmes, cet Anglais artiste pouvait trouver la conciliation entre les deux tendances, je ne dis pas contradic-



Le Tintoret. — Venise, reine de la Mer.
Plafond de la Salle du Sénat au Palais des Doges, à Venise.

toires, mais divergentes, de sa nature : l'esprit de domination, de réticence, de persévérance, de piété politique, d'égoïsme patriotique et d'inexorable négoce, qui faisait la grandeur de son propre pays, — et l'esprit de fantaisie, d'enthousiasme contemplatif, de sacrifice à la beauté, qui faisait le fond de sa propre nature. Cherchez-le et vous trouverez qu'il ne pouvait saisir ces tendances conciliées, ces qualités réunies ou ces points de vue convergents, que dans un pays, qu'à une époque, que chez un peuple : à Venise.

S'il était besoin de le prouver, il suffirait de regarder ses murs et ses voûtes. Que voit-on, au plafond de la salle du Sénat, peint par le prodigieux Tintoret ? *Venise reine de la Mer*. Et voici le premier trait de ressemblance que Ruskin, en débarquant au pied du lion de Saint-Marc, trouvait avec l'Angleterre. La première parmi les nations modernes, Venise avait compris que le monde appartiendrait à qui saurait régir les flots et emprisonner ce globe bleu que Véronèse a peint au plafond de la *sala del Collegio,* dans le réseau des sillages de ses navires et l'audace de ses navigateurs ! Qui a la mer a le monde ! Les symboles de Venise, ses légendes, ses saints, ses fêtes publiques, tout proclamait cette vérité, qui n'est pas seulement une vérité d'hier, mais qui est une réalité d'aujourd'hui, et qui, peut-être plus encore, sera une fatalité, demain. Or cette « maîtrise de la mer », Ruskin la trouvait sans doute réalisée dans sa patrie, mais non figurée dans sa patrie par quelque symbole essentiel. Le citoyen qui était en lui pouvait se sentir fier, mais l'artiste qui était en lui, aussi, se désolait de n'en pas trouver une figuration esthétique dans l'art ou la vie de son propre pays.

Voilà un premier trait de ressemblance. Ce n'est pas le seul.

Pourquoi, en effet, Venise voulut-elle être et fut-elle si longtemps ce que ses plafonds nous montrent, la reine de la mer ? C'est qu'elle en avait un besoin absolu pour son commerce. Elle ne pouvait vivre de ce qu'elle récoltait sur son sol. Et elle voulait vivre. Elle ne fut belliqueuse que parce qu'elle était commerçante. Il n'est pas nécessaire d'insister sur ce que ce trait a de commun avec la destinée de l'Angleterre. Il est seulement bien curieux et instructif pour tout le monde, de noter que dans cette ville qui doit sa splendeur à des marchands et qui ne vécut en apparence que pour la « marchandise », la plus belle statue — le *Colleone* — est celle d'un soldat.

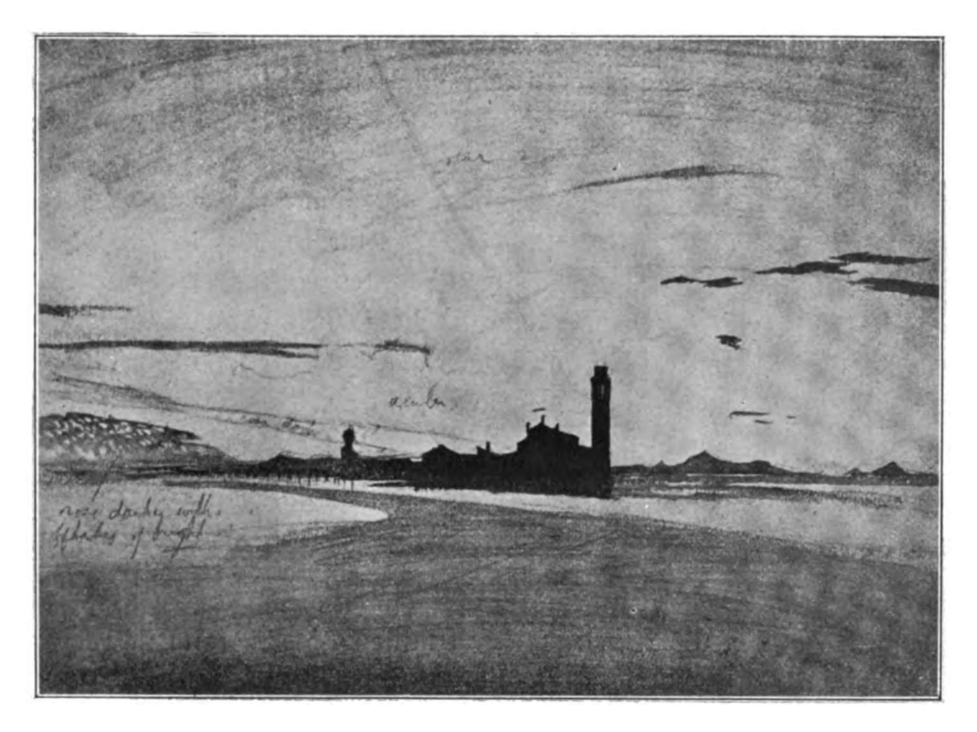
Le signe, en effet, de cette expansion commerciale ou guerrière, nous le trouvons à chaque pas, quand nous admirons les splendeurs byzantines ramenées d'Orient par des nefs de commerce ou les éclatants revêtements de marbre, rapportés d'Istrie par milliers, grâce à l'incessante navette des bateaux. Venise ne fut si belle que parce qu'elle fut la reine des mers. Voilà ce que Ruskin trouvait en parcourant sa lagune. Quoi encore ?

Il trouvait le plus parfait exemple d'une nation gouvernée par une aristocratie traditionnelle et par des associations ou confréries. Et quels qu'aient été les *Pregadi* et les *Dieci*, quels qu'aient pu être leur calcul impitoyable, leur passion dominatrice, leur égoïsme patriotique, ils ont laissé au monde un grand exemple : celui d'une inflexible solidarité nationale. C'est là le troisième trait de ressemblance que Ruskin, en fouillant les archives, trouvait avec sa patrie, et il n'a pu s'empêcher de le dire : « L'histoire de Venise, c'est l'histoire d'un peuple homogène, issu de la race romaine, longuement discipliné par l'adversité et voué par sa situation à vivre noblement ou à périr. » Et, sans même toucher aux archives, sans soulever la poussière des *Parti Secrete*, simplement, en flânant dans sa gondole, le passant devine cette union des vieilles familles vénitiennes, pour peu qu'il soit attentif aux formes que répètent infatigablement les eaux miroitantes du canal dans le balbutiement de leurs reflets : « Tandis que tous les palais des autres villes italiennes étaient défendus par des remparts crénelés d'où partaient les flèches et les javelots, les sables de Venise ne supportèrent jamais un monument guerrier : les terrasses de leurs toits étaient couronnées de globes d'or suspendus aux feuillages des lys... »

Ce dernier trait nous montre assez que l'Historien-Prophète cherche autre chose dans les monuments que leur histoire même et que rien n'existe pour lui, comme témoignage, qui n'est pas, en même temps, un témoignage de beauté. Et, ici, nous touchons au second ordre de raisons ou d'affinités qui attachèrent Ruskin à Venise : les raisons d'Esthétique pure, et il y en eut deux principales. Ruskin vit à Venise l'*empire de la couleur* et le *triomphe de la dissymétrie*.

Venise est par excellence l'Empire de la couleur. Non seulement c'est la ville où la nature, par l'éclat du soleil et les variations de l'atmosphère intermédiaire entre la terre ferme et la haute mer nuance et multiplie

le mieux sa gamme colorée. Non seulement c'est là qu'ont peint les plus grands coloristes de l'histoire : Bellini, Carpaccio, le Titien, le Giorgione, le Tintoret, Tiepolo, Véronèse, — mais là, et là seulement, l'architecture avant d'être un système de lignes, est une harmonie de couleurs. Là, les palais et les églises, avant d'apparaître comme des équilibres entre la pesanteur et la résistance, apparaissent comme les taches de couleurs



Ruskin. — Saint Georges des Algues (1849)[1].
Aquarelle.

chacune répétée, amplifiée et amalgamée selon de nouvelles formules, par le jeu adoucissant et vibratoire des reflets. Ruskin l'a dit fort justement : « Un sourd pourrait aussi bien prétendre à prononcer un jugement sur la valeur d'un orchestre, qu'un architecte ne comprenant que les seuls mérites de la forme, à discerner la beauté de Saint-Marc... » Rien ne

1. Les exécuteurs testamentaires de Ruskin et M. Georges Allen, son éditeur, ont bien voulu nous autoriser à reproduire ici une aquarelle et un dessin du grand écrivain anglais, qui accompagnent les *Stones of Venice* dans l'édition de ses œuvres complètes.

ressemble moins à une épure en « géométral » que les Pierres de Venise. C'est une architecture impressionniste, — l'architecture d'une brassée de fleurs.

En même temps, Ruskin la trouvait, ici, unie à la chose qu'il aimait le plus dans le gothique : au dédain des lois classiques d'architecture, à l'irrégularité de la ligne et de la composition, à l'imprévu des rencontres constructives ; — en un mot, à la *dissymétrie*. Et c'est là le second caractère esthétique de Venise. Il frappe quiconque entre dans la ville, fût-ce en pleine nuit. Si peu de clarté qui tombe du ciel ou qui monte du quai des Esclavons jusqu'au Palais des Doges, le voyageur, survenant par le Grand Canal ou par le Rio di Palazzo, voit assez distinctement les grandes fenêtres d'un même étage pour apercevoir qu'elles ne sont pas toutes au même niveau, — et plus tard, quand il aura noté les singularités architecturales des plus modestes églises et des moindres maisons et cherché la cause de leur charme, il trouvera constamment que les angles ne sont pas droits, que les corniches sont en porte à faux, que les colonnes ne sont ni de même hauteur, ni de même diamètre et que les ornements qui semblent pareils vus de loin, diffèrent, en réalité, profondément. Toute la doctrine ruskinienne est là.

Nous voyons quelles idées esthétiques ont attiré Ruskin à Venise et nous avons vu quelles idées sociales. Notons, enfin, qu'une idée à la fois esthétique et sociale l'y attachait, qui n'était pas une idée proprement britannique et qui, déjà, marquait, au milieu de ses traits de race, son trait distinctif, sa profonde originalité.

Ruskin détestait le luxe, comme un vol fait par les riches au nécessaire ou à la nourriture des pauvres, ou, pour être plus exact, comme un détournement fait, au profit d'œuvres improductives, d'un travail et d'un effort qui eussent pu être productifs. Et, pourtant, il adorait l'art, qui n'est qu'une forme supérieure, si l'on veut, mais inséparable du luxe, et qui ne peut se concevoir sans luxe, — l'existence des ouvriers d'art dépendant étroitement du goût du luxe dans une nation. Alors, pour concilier ces deux sentiments contradictoires, il imagina que le luxe : que les tableaux, les tapisseries, les vitraux, la céramique, les « dinanderies », les bijoux même et les orfèvreries, que l'art, en un mot, devait exister, mais exister pour tous et non pas seulement pour quelques-uns ; que les



Paul Véronèse. — Venise sur le globe du Monde avec la Justice et la Paix.
Plafond de la Salle du Collège du Palais des Doges, à Venise.

beaux marbres et les précieuses sculptures devaient être déployés dans la rue, aux façades des maisons, des églises ; que les fresques ou les peintures devaient couvrir des murs accessibles à tous, à l'intérieur des sanctuaires ou des hôtels de ville ou des lieux de réunions de confréries ou de corporations ; que les bijoux devaient être portés par tous, à tour de rôle, qu'une « chose de beauté », en un mot, devait être « une joie », non pour quelques-uns et pour quelque temps, mais pour tout le monde et « pour toujours ».

Où pouvait-il trouver ce rêve mieux réalisé que dans l'histoire de Venise, de cette cité où les plus belles fêtes étaient les fêtes de tous, où les plus beaux cortèges et les plus belles toilettes nécessairement déployés sur les grandes routes d'eaux étaient un spectacle pour tous, — pour les milliers d'yeux ouverts à toutes les fenêtres sur le canal, pour ces chapelets d'yeux doublant, triplant et quadruplant les lignes courbes des petits ponts, s'étageant dans les palais, scintillant par tous les trous, depuis le seuil que vient battre le remous des vagues vertes jusqu'aux cheminées « campanes » qui s'ouvrent dans le bleu du ciel ; — cette ville où les plus beaux palais étaient les palais de tous ; où il n'était pas jusqu'aux bijoux du trésor de Saint-Marc qui ne fussent jetés dans le courant de la vie populaire, une fois par an, quand on les prêtait, pour un jour, aux douze jeunes filles élues, les douze « Maries » allant saluer le Doge et la Seigneurie ?...

Aperçoit-on maintenant pourquoi l'homme de Brantwood écrivit les *Pierres de Venise* ?...

III

Mais pourquoi, nous autres, les lisons-nous ? Et qu'a donc cet Anglais, cet anglican et ce passionné de dissymétrie pour nous attirer ? Est-ce les mêmes raisons qui ont amené Ruskin à Venise et qui nous amènent, nous, à Ruskin ?

Pas le moins du monde, et s'il n'y avait en lui que l'insulaire, que l'admirateur de la grandeur commerciale, le prêcheur de l'oligarchie aristocratique et de la discipline populaire, il ne nous toucherait plus guère, à l'époque où nous sommes et dans le pays où nous vivons. Mais son

rayon visuel est infiniment plus vaste et sa pensée plus inquiète. Comme le Palais des Doges ouvre ses fenêtres d'un côté sur la place publique et de l'autre sur la mer, l'âme de Ruskin s'est ouverte d'un côté sur la nature infinie et sur l'art, et de l'autre sur la multitude, sur la démocratie et sur le peuple aux complexités et aux obscurités presque aussi infinies et aux orages aussi terribles que ceux de la mer. Si nous lisons encore Ruskin, c'est que nous voyons en lui l'écrivain d'art qui répond le mieux à nos préoccupations esthétiques et sociales. S'il nous touche, c'est que, parti d'un point de vue si particulier, si national, disons-le bien, si étroit, il n'est personne de si universel dans ses sympathies ni de si fécond dans ses conclusions, que l'auteur des *Pierres de Venise;* et qu'on ne pourrait citer un seul mouvement d'Art triomphant depuis son époque, ni un problème esthétique posé encore aujourd'hui, dont il n'ait tracé la route ou donné le signal[1]. Si nous aimons Ruskin, c'est pour sa révolte contre le formalisme de la Renaissance, c'est pour son culte des primitifs, c'est pour son respect des vestiges d'art du passé; c'est pour sa tendresse envers les humbles et les œuvres faites de bonne foi; c'est pour sa réhabilitation du travail, pour son apostolat en faveur de l'art pour tous; c'est enfin pour le sentiment qui est le grand trait de son caractère, la passion de toute sa vie et qui résume toute son esthétique : *la Sincérité.*

C'est elle, d'abord, qui a dressé Ruskin contre la Renaissance, à une époque où bien peu d'écrivains osaient en parler librement. Mais, ici, il convient de s'entendre. Ruskin n'a pas condamné *toute* la Renaissance, ni même les principales œuvres de la Renaissance; il a condamné l'*esprit* de la Renaissance. Il n'a pas défendu *toutes* les œuvres du gothique, ni tous les tableaux des primitifs : il a défendu l'*esprit* du gothique. Il a reconnu le génie partout où il l'a trouvé, mais il a cru qu'en l'absence du génie, — qui sauve tout, — l'esprit de la Renaissance était néfaste, qu'il perdait fatalement les talents secondaires et, chez les ouvriers d'art mineurs, étouffait tous les germes de talent; — tandis qu'au contraire, l'esprit du gothique, même en l'absence du génie, était un esprit fécond,

1. On ne peut guère contester, par exemple, que Ruskin ait été le prophète de l'impressionnisme, quand on a lu ses *Lectures on Art* écrites en 1870 et ses *Elements of Drawing* écrits en 1856.

bienfaisant, et qu'il élevait à la dignité d'artistes et de créateurs les plus humbles et les plus vulgaires ouvriers d'art.

Or, quel était cet esprit de la Renaissance, selon Ruskin? — C'était l'esprit de *science* et de *perfection*. Et quel était cet esprit gothique? C'était l'esprit d'*humilité* et de *sincérité*.

L'esprit, le démon de la Renaissance chuchote ceci à l'oreille de l'artiste : Sois savant et fais une œuvre parfaite! La nature est trop embrouillée. Tu ne peux la déchiffrer tout seul, ni tout seul y mettre de l'ordre. Consulte les antiques. Ils ont déjà fait ce travail et sont plus faciles à interroger. Fais un ornement régulier et géométrique : c'est plus facile, quand on sait les règles, et toujours plus parfait. Si tu ne peux t'en tirer avec honneur en taillant dans la pierre des fleurs et des bêtes, taille des oves et des perles. Vois comme les antiques sont plus savants que toi et comme on les admire! Imite-les donc et on t'admirera! Ils ont ravi le monde en figurant des dieux, des Dianes, des Apollons, des faunes, des satyres, des centaures, des muses et des ægypans. Figure tout cela et le monde te rendra le même honneur!

Tandis que l'esprit, l'ange du gothique, chuchotait à l'oreille de l'artiste : Vois la nature comme elle est belle : fais-la admirer! Vois les saints comme ils sont tendres et gracieux : fais-les aimer! Vois les bourreaux comme ils sont méchants : fais-les haïr! Exprime, tant bien que mal, ta joie devant les plantes, le ciel, les eaux vives, les insectes brillants, les horizons bleus. Exprime ce que tu ressens, n'importe par quels moyens! Exprime ta confiance dans le paradis, ta grande pitié pour les douleurs humaines, comme tu pourras! Fais de ton mieux, et, si tu ne fais pas bien, « Dieu te pardoint! »...

Et, en effet, voilà bien ce qui distingue les renaissants des primitifs, — en tant, du moins, que nous n'envisageons pas les génies, qui, eux, échappent à toute commune mesure. Les renaissants expriment, avec des moyens perfectionnés, ce que d'autres, les antiques, ont senti. Les primitifs expriment, avec des moyens hésitants, ce qu'ils ont senti eux-mêmes. Évoquons nos impressions devant les réunions de Bruges, de Sienne, de Paris. Le peintre primitif ne nous dit pas : « Voyez comme je suis savant! Comme j'ai étudié les raccourcis et comme je possède bien la Fable! » Il nous dit : « Voyez comme cette campagne est tranquille,

ornée, semblable à un jardin! Voyez comme ces bergers ont l'air étonnés de voir un Dieu si petit! Comme ce pauvre Christ souffre sur la croix! Et comme ces saintes martyres sont jeunes et comme c'est dommage de trancher de si jolies têtes blondes! — et comme ces bourreaux sont forts et cruels...! »

Sans doute, en le disant, ils font des fautes, des solécismes, parfois des barbarismes : ils balbutient... Mais ils disent une chose qu'ils pensent, qu'ils sentent et qui — parce qu'elle a passé par une âme humaine — vaut la peine d'être dite. Ils sont sincères, — et, par là, ils peuvent nous paraître gauches, comme tous les amoureux; désordonnés comme tous les sincères; il y a une chose qui ne leur manque jamais; il y a une vertu qui sauve tout œuvre révélatrice d'une âme humaine, si faible qu'elle soit, dès qu'en toute bonne foi elle se montre : la vie. La récompense de la sincérité, en art, c'est la vie.

Au nom encore de la sincérité, Ruskin a condamné toute restauration, — parce qu'une restauration fait admirer aux foules, sous le nom d'un artiste et sous le millésime d'une époque, autre chose que ce que l'artiste a fait et l'époque inspiré. Au nom de la sincérité, il a flétri le souci de la perfection en art — parce que la perfection voile les défaillances inhérentes à la nature humaine et pousse l'homme à s'appliquer à des choses moins hautes, les moins hautes étant les plus faciles à réaliser. Au nom de la sincérité, enfin, il a combattu le machinisme, parce que le machinisme remplace l'expression changeante du sentiment de l'opérateur par l'uniformité de la machine, et reproduit, peut-être, la conception du maître des travaux — celui qui a dessiné le patron, — mais non plus du tout celle de l'ouvrier, de celui qui l'exécute :

« D'une créature humaine, vous pouvez faire un outil ou un homme, vous ne pouvez pas avoir les deux en même temps. Les hommes ne furent pas créés pour travailler avec l'exactitude des machines, pour être précis et parfaits dans toutes leurs actions. Si vous exigez d'eux cette précision, si vous voulez que leurs doigts mesurent les degrés comme des dents d'engrenage et que leurs doigts décrivent des cercles comme des compas, il faut que vous leur ôtiez leur humanité. Toute l'énergie de leurs esprits doit être appliquée à se transformer en engrenages et en compas... L'œil de l'âme doit être cloué sur la pointe du doigt et sa force passer toute

entière dans les nerfs invisibles qui guident ce doigt, dix heures par jour, pour qu'il ne dévie pas de son inflexible précision ; et ainsi, l'âme et la vie doivent s'user et le tout de l'être humain s'anéantir. Au contraire, le laissez-vous commencer d'imaginer, de penser, de faire quelque chose qui vaille la peine d'être fait : — aussitôt la précision voulue de la machine disparaît. Aussitôt apparaissent toute sa rudesse, toute sa pesanteur, toute sa gaucherie. Honte sur honte ! Échec sur échec ! Hésitation sur hésita-



TURNER. — LE PALAIS DES DOGES.
National Gallery.

tion ! Mais, en même temps, surgit tout ce qu'il a, en lui, de majesté, — et nous n'en connaissons la hauteur qu'en voyant les nuages qui s'y arrêtent — que ces nuages soient sombres ou lumineux, qu'importe ! Ce qu'il y a derrière eux et en eux, c'est une transfiguration ! . . . .

« Ne croyez pas que je me laisse emporter par quelque extravagance ! C'est, en vérité, cette dégradation de l'ouvrier en une machine qui, plus qu'aucun autre mal des temps présents, précipite les masses populaires de tous les pays dans une lutte vaine, incohérente, destructive, pour conquérir une liberté dont elles sont incapables de s'expliquer la nature à

elles-mêmes. Leur cri universel contre la richesse et contre l'aristocratie ne leur est pas arraché par l'accablement de la faim, ni par la douleur d'un amour-propre blessé. Ces choses font beaucoup et elles ont beaucoup fait en tout temps : cependant jamais les bases de la société ne furent ébranlées comme aujourd'hui. Ce n'est point parce que les hommes sont mal nourris, mais parce qu'ils ne prennent aucune joie dans le travail qui leur donne leur pain, — et, ainsi, ils se tournent vers les richesses comme vers les seules sources de joie ! Ce n'est point parce que les hommes sont froissés du mépris des hautes classes, mais parce qu'ils ne peuvent endurer le leur propre, — car ils sentent que l'espèce de travail auquel ils sont condamnés est vraiment dégradant et qu'il fait d'eux moins que des hommes. Jamais les hautes classes n'ont eu tant de sympathie pour les classes inférieures, ni ne leur ont témoigné tant de charité et cependant jamais elles n'en furent tant haïes. C'est qu'autrefois la séparation entre le noble et le pauvre était simplement un mur bâti par la foi ; aujourd'hui, c'est une différence véritable dans le niveau de la dignité humaine ! [1] »

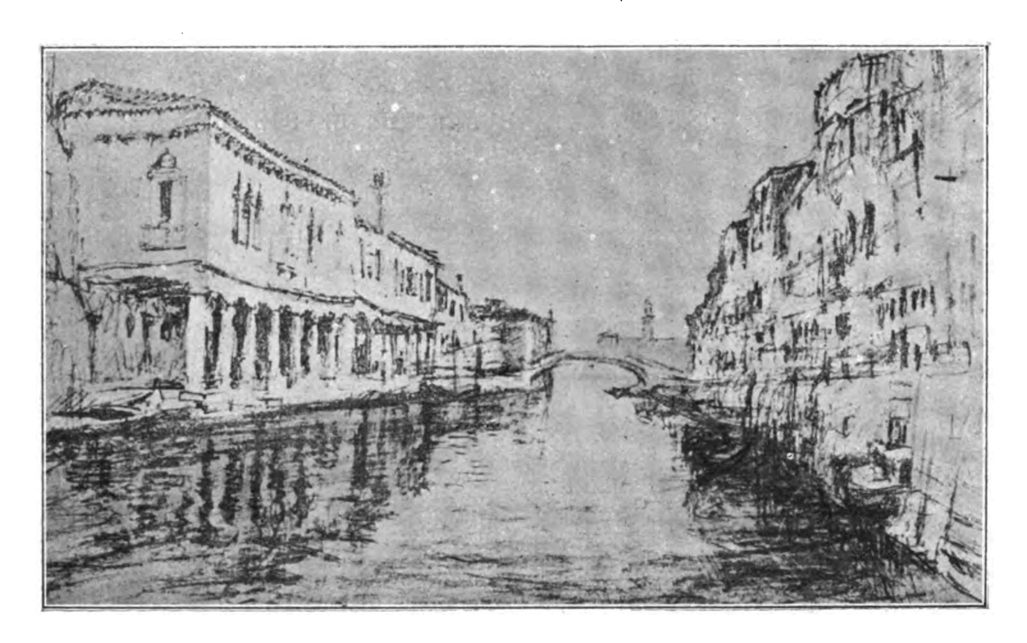
On voit ici comment, chez Ruskin, le problème esthétique rejoint le problème social, ou plutôt comment le problème esthétique, c'est le problème social même. Il ne faut donc point parler, pour sauver l'art, d'écoles perfectionnées, de systèmes savants ou rationnels. Le chef-d'œuvre social est au même prix que le chef-d'œuvre esthétique : l'abandon des spécialisations déprimantes, l'union des esprits et des cœurs. Si le gothique dispose à de graves et douces pensées, Ruskin ne veut pas qu'on le réserve aux églises : il en veut partout. Il aime la religion, mais il n'aime pas qu'on l'enferme dans des cloîtres et que des gens spéciaux en fassent leur affaire. Il aime l'art, mais il n'aime pas qu'on l'enferme dans des musées et qu'on le retire de la foule. Il aime le luxe, mais il n'aime pas qu'on l'enferme dans les salons pour la jouissance de quelques privilégiés de la beauté. Il aime le rêve et la fantaisie et la poésie et la science même, mais il ne veut pas qu'ils soient le lot d'un groupe de privilégiés du travail. Il veut la religion dans la famille, l'art dans la rue, le luxe sur les places publiques, le dessin à l'école, à la maison, la beauté partout. Il veut que l'art soit la chose de tous, l'œuvre de tous,

1. *The Nature of Gothic*, §§ 12 et 15.

la joie de tous. Il veut, comme l'a dit son disciple William Morris, « *l'art pour le peuple et par le peuple*, une joie pour celui qui l'a produit comme pour celui qui s'en sert! »

Est-ce possible? Est-ce pratique? Est-ce conciliable avec l'évolution économique de la vie moderne, où tout semble nous pousser vers une spécialisation de plus en plus étroite et de mieux en mieux fermée?

Il nous suffit, ici, de noter que c'est actuel, qu'il n'est même rien de



RUSKIN. — MURANO (1876).
Dessin.

plus actuel et que ce livre, écrit il y a cinquante-quatre ans, répond encore aujourd'hui aux plus immédiates et aux plus pressantes questions esthétiques posées par les faits. Il nous suffit que tous ces mouvements qui nous entraînent aujourd'hui : la réaction contre le formalisme de la Renaissance, le culte des primitifs, la poursuite des effets vibrants de l'atmosphère colorée, le respect des vestiges d'art du passé, l'hommage aux ouvriers d'art et aux arts « mineurs », le désir de l'art pour tous comme de l'art par tous ; enfin, la renaissance du travail manuel et de la joie par le travail ; que tous ces sentiments qui forment comme l'atmosphère où

respirent les âmes contemporaines aient été inaugurés, avant tout le monde et parfois en dépit de tout un monde, par l'auteur des *Pierres de Venise*. Ainsi, Ruskin n'est pas le passant disparu, dont chaque jour efface la trace, dont chaque souffle affaiblit l'écho, mais le précurseur, le prophète, le guide, dont les paroles nous paraissent plus claires et plus nécessaires à chaque horizon nouveau qui se découvre, à chaque pas que nous faisons vers l'inconnu, — le guide non pas seulement pour les voyages que fit hier l'humanité, mais aussi bien pour ceux de ce jour et plus encore, peut-être, pour ceux de demain.

ROBERT DE LA SIZERANNE





LES PEINTRES DE STANISLAS-AUGUSTE

ALEXANDRE KUCHARSKI[1]



Si Stanislas-Auguste attirait à sa cour et protégeait les artistes étrangers, il ne faisait pas de moins louables efforts pour découvrir et encourager les vocations parmi ses compatriotes et ses sujets, non seulement en créant un centre artistique, une académie, des écoles de peinture, de sculpture et d'art industriel, mais encore en envoyant de jeunes artistes à l'étranger, — à Paris et à Rome par exemple, — pour s'y perfectionner auprès des meilleurs maîtres de l'époque.

Kucharski, qui fait l'objet de cette étude, fut un de ces derniers, et s'il ne satisfit pas à tous les desiderata de son souverain, qui lui demandait d'être avant tout un peintre d'histoire, s'il ne réalisa pas les espérances que ses premiers essais avaient fait naître en ce sens, il n'en eut pas moins un véritable talent comme peintre de portraits, et les modèles royaux qui posèrent devant lui dans des circonstances tragiques, donnent à son œuvre un relief particulier.

1. Le comte Georges Mycielski, l'éminent professeur des Beaux-Arts à l'Université de Cracovie, a publié en 1894 une plaquette intitulée : *Alexandre Kucharski (1736-1820). Un peintre Polonais à Paris.* C'est en grande partie dans ce travail que nous avons puisé les éléments de notre étude.



Lorsque, âgé de vingt et un ans, Stanislas-Auguste Poniatowski, plein de vie et d'entrain, était venu à Paris en 1753, il avait trouvé auprès de Mme Geoffrin, à qui son père l'avait présenté, un accueil qu'il n'oublia jamais : c'est qu'il ne reçut pas d'elle seulement de sages avis et d'affectueux enseignements, mais encore une aide précieuse dans les moments difficiles; c'est aussi dans son salon qu'il prit le goût de la littérature et des arts. La femme d'esprit et de cœur qui avait su grouper autour d'elle les grands seigneurs, les littérateurs et les artistes, les ambassadeurs et les étrangers de distinction, faisait alors de son royaume de la rue Saint-Honoré une petite cour et une académie, dont le rayonnement s'étendait au-delà des frontières; aussi devint-elle plus tard, pour le roi, un véritable directeur des beaux-arts à Paris.

C'est dans la correspondance, si intéressante, de Stanislas-Auguste et de sa « chère maman », commencée en 1764, avant l'élection au trône du stolnik (grand échanson) de Lithuanie, dans ces lettres si charmantes où les sujets les plus divers sont traités avec tant d'esprit et de sentiment, que l'on voit comment Mme Geoffrin servait d'intermédiaire entre le roi et l'architecte Louis, les sculpteurs Pigalle, Lemoine et Lebrun, ou encore les peintres Boucher, Vanloo, Vien et tant d'autres ; c'est là aussi que l'on découvre, à côté des nombreuses preuves du mécénat royal, les premières traces du séjour à Paris du peintre polonais Kucharski.

Rastawiecki mentionne dans son dictionnaire trois peintres de ce nom : André, bourgeois de Krosno où il était né, qui exécuta des fresques médiocres à l'église des Capucins de la ville ; un autre Kucharski, dont on ignore le prénom, qui peignit des tableaux d'histoire et des portraits, et enfin le fils de celui-ci, Alexandre, qui nous intéresse plus particulièrement.

Alexandre Kucharski, né en 1741, à Varsovie, était page de Stanislas-Auguste avant l'avènement de celui-ci au trône de Pologne. On a dit à tort qu'il avait travaillé dans l'atelier de Bacciarelli et que celui-ci avait contribué à faire envoyer le jeune artiste à Paris ; à cette époque, en effet, Bacciarelli n'était pas encore à Varsovie. Quoi qu'il en soit, quand il débarqua à Paris, où il venait étudier sous la direction de Vanloo et de Vien, Alexandre était muni d'une recommandation toute particulière du roi pour Mme Geoffrin, qui s'occupera de lui avec un réel intérêt et sera désormais chargée de lui payer sa pension de cent ducats ; une pension

semblable était faite par le roi à Smuglewicz, un autre boursier, élève de Raphaël Mengs, qui était envoyé à Rome en même temps que Kucharski à Paris[1].

Dans une lettre, qu'il écrit à Mme Geoffrin de la part du roi, le prince Stanislas Lubomirski envoie 400 ducats, « dont vous disposerez, ajoute-t-il, pour le bien du petit peintre Kucharski, que vous ferez aller à Rome ou rester à Paris, comme vous jugerez le mieux pour lui ».

Une autre mention de la présence du jeune artiste à Paris se trouve dans ce *post-scriptum* d'une lettre du roi à Mme Geoffrin, datée du 28 novembre 1764 : « Je crois que je ferai revenir le petit Kucharski, le prin-

1. M. le professeur Marie Sokolowski a trouvé dans les archives du musée Czartoryski (vol. 782, p. 35), un document intéressant qui montre les encouragements donnés par le roi aux artistes.

« Sire, écrivait le ministre dans son rapport sur les subventions à donner aux artistes : non seulement cet établissement sera aux avantages de vos peuples, mais aussi Votre Majesté trouvera une épargne dans ses finances de 3.020 ducats, comme ci-dessous spécifié :

Pension à Bacciarelli et à sa femme	400 ducats.
Logement selon le dernier règlement	150 —
Voiture	120 —
Bois selon le dernier règlement	40 —
Théâtre	120 —
CANALETTO.	
Pension	400 ducats.
Logement	150 —
Voiture	120 —
Bois	40 —
Théâtre	120 —
LEBRUN [1].	
Pension	300 ducats.
Logement	150 —
Bois	40 —
Théâtre	120 —
Le compagnon Monaldi [2]	150 —
MERLIN, architecte.	
Pension	400 ducats.
PENSIONNAIRES :	
Kukarski (*sic*)	100 ducats.
Smuglewicz	100 —
Somme totale	3.020 ducats.

La mention de 120 ducats pour le théâtre est caractéristique de la situation faite aux artistes à Varsovie et de leur genre de vie.

[1. Lebrun était un sculpteur français, élève de Pigalle, dont nous aurons à parler dans une autre étude sur les artistes à la cour de Pologne.]

[2. Monaldi était un praticien qui se perfectionna au point de devenir directeur de l'école de ciselure fondée par le roi à Varsovie.]

temps prochain, pour voir un peu par moi-même si, en échauffant son génie par l'ambition de travailler sous les yeux de son maître, j'en pourrai déjà tirer quelque chose, ou s'il faut encore le laisser étudier. J'ai reçu un petit tableau à l'encre de Chine de lui, où il y a du goût et de l'expression, mais beaucoup de manière dans le dessin. En attendant, je suis content du détail que vous m'avez marqué à son sujet. Excusez tout ce griffonnage. Réellement, je suis accablé aujourd'hui[1] ».



ALEXANDRE KUCHARSKI.
D'après la miniature de Périn.
Collection de M. le duc de Mortemart.

Ce roi accablé de travail trouvait cependant, en véritable amateur, le temps de s'occuper de son pensionnaire qui, d'ailleurs, correspondait directement avec lui, comme on le voit par cette lettre du 8 mars 1765[2], qu'il nous paraît intéressant de citer *in-extenso* :

Sire,

Oserai-je me flatter que Votre Majesté voudra bien me faire la grâce d'agréer les deux dessins que M. Czempinski présentera au roy, non pas comme des ouvrages coloriés et finis, mais seulement pour donner à connaître le besoin que j'ai encore d'étudier.

Je supplie très humblement Votre Majesté de vouloir bien me permettre de continuer à me perfectionner sous un maître qui a les plus grands talens, et dont la réputation est égale à celle des grands hommes qui l'ont précédé dans cet art. Je désirerais d'être plus avancé pour profiter du voyage d'Italie. MM. Vien et Vanloo seraient fort aise qu'auparavant de l'entreprendre, je fisse plusieurs tableaux d'histoire pour les soumettre aux lumières de Votre Majesté ; en faisant de pareils ouvrages, je suivrai mon inclination, mon zèle et ma reconnaissance.

Je suis, avec le plus profond respect, Sire, de Votre Majesté, le très humble, très soumis et très fidèle sujet.

A. KUCHARSKI.

1. *Correspondance inédite du roi Stanislas-Auguste Poniatowski et de Mme Geoffrin*, publiée par Charles de Mouy. Paris, Plon, 1875.
2. Archives du musée Czartoryski, n° 782, p. 417.



A Kucharski pinx

LA COMTESSE DE POLASTRON
Collection de Mme la Vicomtesse de Fontenay à Autun

Imp Ch Wittmann

Par malheur, ces petites compositions n'étaient pas tout à fait du goût du roi, comme le prouvent le *post-scriptum* de la lettre à Mme Geoffrin, que nous citions tout à l'heure, et la curieuse note suivante provenant des archives du musée Czartoryski :

Pour essai du talent de M. Kucharski dans le genre de l'histoire, le roy lui demande deux compositions. Le sujet de la première doit être le moment où Esther s'évanouit à la vue d'Assuérus. L'autre, Sisigambis avec sa famille aux pieds d'Alexandre, ou plutôt d'Éphestion; quoique ce sujet ait été traité par Le Brun, il est susceptible d'une composition nouvelle et peut-être plus parfaite. Il conviendrait de rendre mieux le fait historique par une attitude plus expressive donnée à Éphestion, en lui faisant relever d'une main la mère de Darius, et montrer de l'autre dans Alexandre l'objet de son hommage.

Le sieur Kucharski enverra premièrement les esquisses de ces deux compositions. Smuglewicz, à Rome, a ordre de travailler sur les mêmes sujets, afin que S. M. juge sur lequel des deux il doit fonder les plus grandes espérances. Le roy se croit en droit d'exiger davantage de celui qui travaille depuis trois ans sous les yeux et sous la direction de Messieurs Vanloo et Vien vivans, que de celui qui n'étudie, depuis un an seulement, que d'après les ouvrages des anciens.

La critique du tableau de Le Brun est assez piquante sous la plume de Stanislas-Auguste, et Louis XIV n'eût pas osé en user de même avec son peintre ordinaire. Quant au concours entre les deux élèves, il montre quel intérêt portait le roi au travail et aux progrès de ses pensionnaires, et l'on aimerait à savoir si les esquisses d'Esther devant Assuérus et de la mère de Darius aux pieds d'Éphestion furent envoyées, et si les tableaux furent exécutés. Pour Kucharski tout au moins, il semble que l'on puisse répondre par la négative, si on lit entre les lignes d'une lettre adressée par le roi à Mme Geoffrin, le 6 juin 1767, et où il ne dissimule pas son mécontentement : « Puisque Kucharski est fait de manière que ni Paris ni Rome ne le feront devenir plus qu'il n'est, renvoyez-le moi plus tôt que plus tard. Les jolies petites choses qu'il sait faire, il les fera; les grandes belles, qu'il ne sait pas faire, d'autres les feront ». Ces « grandes et belles choses » étaient les tableaux d'histoire, auxquels le roi tenait par-dessus tout; les « jolies petites », les miniatures et les pastels, qui commençaient à établir la réputation du peintre dans les milieux élégants de Paris.

Et Mme Geoffrin, répondant, le 14 septembre suivant, à une note adressée peu de temps auparavant par M. Schmidt, le secrétaire de

Stanislas-Auguste, nous fournit encore ce renseignement : « Je continuerai encore à Kucharski, jusqu'au dernier décembre de cette année, la charité de Votre Majesté, parce que, en arrivant de Pologne, en conséquence de la carte blanche que vous m'aviez donnée, je lui avais promis de payer sa pension l'année 1767, mais j'ai fait dire à la personne où il est que je ne payerais plus rien passé le dernier décembre de cette année ».



Le Comte Michel Wielhorski.
Gravure de Macret, d'après Kucharski.

Kucharski avait donc été pensionnaire du roi de Pologne pendant trois ans. Il doit maintenant se suffire à lui-même et trouver aide, encouragements et commandes, d'abord chez quelques-uns des plus notables de ses compatriotes pendant leurs séjours à Paris, et surtout parmi les relations qu'il avait su se créer dans les milieux artistiques et dans le Salon de la rue Saint-Honoré, car Mme Geoffrin avait trop bon cœur pour oublier l'ancien boursier de son « cher fils ».

Du reste, si Kucharski n'avait pas de goût pour les grandes compositions historiques, les portraits et les miniatures, que nous connaissons de lui à cette époque, prouvent qu'il avait choisi la voie la plus propre à mettre en valeur son talent et à lui acquérir une prompte renommée. Il est même assez curieux de constater que Stanislas-Auguste lui-même lui fit quelques commandes, vers 1776, car dans les collections du roi figuraient

les portraits au pastel de la princesse Isabelle Czartoryska, la générale des terres de Podolie, et de ses filles, la princesse Marie de Würtemberg et la comtesse Sophie Zamoyska, ainsi qu'un petit portrait de l'artiste peint par lui-même[1].

Ce portrait a disparu, et le seul qui nous soit parvenu de Kucharski est une remarquable miniature de Périn, montée sur une boîte, appartenant à M. le duc de Mortemart[2].



LES TROIS FILLES DE LA MARQUISE DE LAGE DE VOLUDE.
Collection de Mme la vicomtesse de Fontenay.

Le portrait est charmant ; sur un fond de parc se détache la figure

1. Rastawiecki, *Dictionnaire des peintres.*
2. Cette boîte, qui a été acquise autrefois par M. le comte d'Hunolstein, beau-père de M. le duc de Mortemart, porte au dos l'inscription suivante :

Portrait de Couaski (Alexandre), né en Pologne en 1736. Mort à Sainte-Périne (Chaillot), en 1820. Page du dernier roi de Pologne, envoyé en France à l'école de Vien, peintre de Mgr le prince de Condé. A l'âge de 61 ans.

Fait par son ami Perrin en 1797.

Donné au Docteur Martinet le 6 juin 1850 par Me Barbot.

Le comte Mycielski, n'ayant pas d'autre date pour la naissance du peintre, avait pris celle de 1736, inscrite sur cette miniature de Louis-Lié Perrin.

du vieux peintre représenté jusqu'à la taille; le visage, de trois quarts, est animé par des yeux pleins d'expression surmontés d'épais sourcils; la bouche est spirituelle et aimable; ses longs cheveux blancs, séparés par une raie, retombent en arrière. La redingote, au collet blanchi par la poudre, est largement traitée; le cou est entouré d'une cravate blanche en batiste très souple.

A cette époque, Kucharski avait produit le meilleur de son œuvre, dont nous examinerons quelques-uns des morceaux les plus importants. C'est des années 1773-1774 que date le portrait du comte Michel Wielhorski, grand-maître d'hôtel du grand-duché de Lithuanie, grand staroste de Karmieniec. Le personnage est à mi-corps, les cheveux poudrés; il porte une cuirasse sur laquelle se détachent les ordres de chevalier de l'Aigle Blanc et de Wurtemberg [1].

Kucharski a fait aussi à la même époque un portrait du prince Sapieha, grand échanson de Lithuanie. C'est, avec les portraits commandés par Stanislas-Auguste et cités plus haut, la meilleure part de ce qui revient à la Pologne dans son œuvre de portrait. Le reste regarde la France et tient, si l'on peut dire, à notre histoire, puisque la plupart des personnages qu'il a représentés comptent parmi les femmes élégantes de la cour de Louis XVI.

Il est probable que ce fut à la protection de la princesse de Lamballe et de la duchesse de Polignac, que Kucharski dut la faveur de peindre la reine Marie-Antoinette et ses enfants. Pour retrouver quelques-unes des œuvres de l'artiste, — chose délicate, car ses portraits sont très rarement signés, — c'est donc dans l'entourage de ces dames que nous avons dû chercher. L'absence de signatures sur les pastels et les miniatures avait moins d'inconvénients que pour les peintures de genre, car dans les familles où ces œuvres ont été conservées, la tradition s'est transmise jusqu'à nous qu'elles avaient été faites « par l'artiste qui avait peint la reine au Temple ».

Quant au nom de cet artiste, la plupart des propriétaires de portraits l'ignoraient où l'estropiaient.

1. Nous reproduisons une gravure de ce portrait par Macret, datée de 1775, et intéressante par l'arrangement des attributs de science, de musique et de peinture, entourant la figure et donnant une idée des mérites de cet amateur éclairé, que complète une inscription en vers dans le goût de l'époque.



LA MARQUISE DE BALLEROY.
Collection de M. le marquis de Balleroy.

C'est par l'une des dames de la princesse de Lamballe, la marquise de Lage de Volude [1], que nous avons des renseignements précis sur cette époque de la vie de Kucharski. Mme de Lage, qui faisait partie du groupe des jeunes femmes élégantes de la cour, telles que Mmes de Polastron, de Balleroy, de Guiche, de Ginestous, etc., était née Étiennette-Béatrice de Fuschenberg d'Amblimont; elle avait épousé en 1783 le comte — puis marquis — de Lage de Volude, alors enseigne de vaisseau.

La marquise était logée chez la princesse de Lamballe, à l'hôtel de Toulouse, et son installation donna lieu à une petite fête dont elle rend compte dans une de ses lettres, datée : « Hôtel de Toulouse, vendredi 22 mai 1789, midy, en mon nouvel appartement ».



LA COMTESSE DE LANGERON.
Miniature.
Collection de M. le marquis de Balleroy.

Après avoir remis ma princesse dans sa chambre, je lui souhaite le bonsoir, et, comme je sortais de chez elle, une de ses femmes me retient pour me demander je ne sais quelle adresse: c'était pour donner le temps à Mme de Lamballe de passer chez Mme de Ginestous, dont les portes avaient été ouvertes d'avance, afin d'être arrivée chez moi avant moi. En traversant la cour, je fus tout de suite frappée d'une clarté extrême chez moi et d'un éclairage dans toutes les pièces. Je me retournai vers Antoine pour savoir ce que cela voulait dire ; il me répondit très naturellement qu'il ne pouvait en rien savoir, puisqu'il m'avait suivie à la comédie. Je montai vite, impatientée de cette bêtise de mes gens, pour faire éteindre tout cet éclairage. Toutes les portes étaient ouvertes ; je ne trouvai personne dans l'antichambre, ni dans le salon, mais tout rempli de fleurs. En approchant de ma chambre, j'entendis leurs rires, et Mme de Lamballe, que j'avais laissée dans sa chambre, je la trouvai dans la mienne, venant la première au-devant de moi. Ils étaient dix ou douze: Mme de Polastron, Mme de Poulprey, Mme de Brunoy, le chevalier de Durfort, M. de Clermont, le comte de Serent son frère, Mme de Guiche, qui était arrivée pour dîner, le bon Menou,

1. *Souvenirs d'émigration de Mme la marquise de Lage de Volude, dame de S. A. S. Madame la princesse de Lamballe, 1792. — Lettres à Mme la comtesse de Montijo*, publiées par le baron de la Morinerie.

qu'on avait amené pour la partie de la princesse, M. de la Vaupalière, l'abbé de Damas. Deux tables de quinze toutes prêtes, et des fleurs, des fleurs partout. C'est Mme de Polastron ; elle avait voulu se charger seule d'en parer tout l'appartement. On me fit passer dans mon cabinet : au-dessus de mon bureau, son portrait de Koukarski. Ah ! je fus ravie ! Je croyais qu'il ne serait fini que dans un mois. Il est encore bien mieux que la dernière fois que je l'ai veu. Sous prétexte qu'il n'y travaillerait pas de plusieurs jours, elle n'avait pas voulu que j'y retournasse, afin de m'en donner la surprise. C'est elle absolument ; il est aussi ressemblant que le mien...

S'agit-il ici du portrait de la princesse, ou de celui de Mme de Polastron ? La lettre n'est pas explicite.

Pour Mme de Lamballe, si le champ des hypothèses n'était pas si trompeur, nous signalerions comme étant assez dans la manière de notre artiste le portrait qui est à Versailles, dans l'attique du nord, et qui ne porte pas de signature.

Ce n'est certes pas le portrait d'une jolie femme, mais la princesse était loin de ressembler aux images très flattées que l'on connaît d'elle. Cette Savoyarde blonde avait de la vivacité dans la physionomie, mais peu de régularité dans les traits. Elle est représentée assise, la figure presque de face, les colorations un peu vives de la bouche et du nez sont tout à fait dans la manière de Kucharski, et le fichu qui couvre les épaules a les mêmes sécheresses que celui du portrait de Pauline de Béarn, œuvre de notre artiste. La princesse a une haute coiffure poudrée, ornée d'une guirlande de roses ; elle tient sur ses genoux une autre guirlande qui pourrait bien avoir été refaite, et mal refaite, lorsque le tableau, trop petit sans doute pour la place qu'il devait occuper dans la galerie, a été rallongé : on a ajouté un volant sans en assortir la couleur au ton de la robe !

Quant aux portraits par Kucharski de la belle comtesse de Polastron, née d'Esparbès de Lussan, nous avons eu la bonne fortune de retrouver celui que nous reproduisons, à Autun, chez Mme la vicomtesse de Fontenay, petite-fille de la marquise de Lage de Volude, à qui la comtesse l'avait donné ; c'est peut-être celui dont parle la marquise dans sa lettre du 22 mai 1789.

Mme de Polastron, présentée à la cour par sa belle-sœur, la duchesse Jules de Polignac, avait été nommée dame du palais en 1782. On la surnommait « la Bichette » à cause de ses airs penchés et de son attitude languissante, et cette impression est donnée par ce pastel délicieux, légè-



A. Kucharski. — Mme de la Millières et ses enfants.
Collection de M. Wildenstein, à Paris.

rement traité et très souple de facture. Le portrait est en buste sans les mains ; un fichu de mousseline, montant très haut, noué sur la poitrine ; la robe blanche, serrée à la taille par une ceinture bleue ; les cheveux, bouclés et sans poudre, coiffés d'un énorme bonnet de mousseline.

L'expression de la figure, dont les traits sont un peu tirés, est celle d'une personne spirituelle et aimable. C'est bien ainsi qu'on se représente la femme tendre et passionnée, qui ne demeura pas insensible aux hommages du comte d'Artois, lequel écrivait d'elle en 1794 : « Cette femme adorable fait plus que jamais le bonheur de ma vie ! » Sa santé était délicate, et le séjour de l'Angleterre pendant l'émigration détruisit cette jolie femme sans lui ôter un de ses charmes. On sait que le jour de sa mort à Londres, en 1804, elle fit jurer solennellement à Monsieur, par devant l'abbé de Latil, son aumônier, « qu'il n'aimerait plus que Dieu après elle ». Ce qui advint...

Kucharski a fait au moins trois portraits de la marquise de Lage. Le plus important est un pastel que la marquise avait légué, par son testament de 1842, l'année de sa mort, à sa fille, Mme Sumter, dont le mari avait été ambassadeur en Amérique ; à sa mort, le portrait passa à sa petite-fille, Bresilia Sumter, mariée à M. Brownfield, à Statesburg. Pendant la guerre de Sécession, ce pastel fut caché entre deux matelas et sauvé. Il est aujourd'hui la propriété de Mlles Brownfield, et se trouve à Summerville, dans la Caroline du Sud. La marquise est dans la même pose que Mme de Polastron, avec la même robe blanche, le même fichu de mousseline, mais avec une coiffure originale, composée d'une guirlande de coques de rubans; les longues boucles de cheveux sans poudre encadrent la figure aux traits fins et réguliers qu'anime un pâle sourire.

Mme d'Amblimont reçut un jour, en Allemagne, un portrait de sa fille qu'elle avait précédée en émigration, et voici ce qu'elle lui écrivit à ce propos, le 16 juin 1791[1] :

> Chère fille aimée, comme on dit en Saintonge, je prends une prise de tabac. Vous ne ressemblez pas du tout, à moins qu'on ne vous cache tout le visage et la moitié du nez, mais n'importe ? Ce portrait a un grand prix à 150 lieux de l'original, surtout à la lumière que je ne peux pas voir mon cher Koukarsky, que j'aime, quoi qu'il soit plus dolent que vous ; mais je vois avec chagrin qu'il passe beaucoup. Si jamais nous sommes plus heureux, j'en veux un à l'huile.

1. *Souvenirs d'émigration de la marquise de Lage de Valude*, par le baron de La Morinerie.



Ce portrait dont parle Mme d'Amblimont et qu'elle aime tant, est très probablement la miniature qui se trouve à Autun, chez Mme la vicomtesse de Fontenay. Elle est, en effet, tellement passée, qu'il est difficile de la reproduire. Mme de Fontenay possède également deux autres miniatures de notre peintre. Une grande, de 11 centimètres sur 9, ovale, où, sur un fond de paysage sont groupées les trois filles de la marquise de Lage : Nathalie, l'aînée, qui devint Mme Sumter, au milieu, tenant de la main gauche son crayon et un carton à dessin ; Stéphanie, qui épousa le comte d'Isle de Beauchesne, officier de la garde royale et gentilhomme de la chambre du roi, portant des roses dans une petite corbeille, et la plus jeune, Calixte, avec une poupée dans les bras. La seconde miniature représente cette dernière seule, avec une robe violette et un fichu blanc sur les épaules et sur la tête.



La Comtesse de Polastron et la Duchesse de Polignac.
Gravure d'Ardail
d'après la miniature de la collection Thiers

Un autre pastel de Kucharski, très bien conservé et non des moins réussis, qui représente une autre amie de Mme de Lage, se trouve à Paris, chez M. le marquis de Balleroy : c'est celui de la marquise de Balleroy, née de La Vaupalière. Elle est représentée de face et les bras croisés; les cheveux châtain clair, avec un léger turban de tulle à la partie supérieure de la coiffure, sont retenus par un ruban de satin bleu rappelé au corsage par une ceinture de même couleur ; le fichu, avec son large col rabattu comme dans les portraits du Dauphin, et s'attachant derrière la taille, laisse voir un peu de la poitrine, sur laquelle se trouve un petit cœur d'or pendant à une chaîne. L'expression de la figure est ravissante, avec ses yeux bleus et sa bouche au dessin régulier.

Il y a aussi dans la collection de M. le marquis de Balleroy une

charmante miniature de ce pastel par Kucharski, et une autre miniature[1], d'une exquise harmonie, représentant les filles du marquis de La Vaupalière, la comtesse de Langeron et la marquise de Balleroy, habillées de robes à la grecque, retenues à la taille par une ceinture bleue pour l'une et violette pour l'autre, avec des rubans de même couleur dans les cheveux ; vives et légères, elles marchent en se tenant par la main. Mme de Langeron porte les mêmes boucles d'oreilles que sa sœur dans le portrait dont nous venons de parler; Mme de Balleroy a sur la tête un bouquet de petites fleurs. M. de Balleroy possède également la réplique de cette miniature renfermée dans un petit portefeuille que portait toujours le marquis de La Vaupalière, où elle fait face à un médaillon contenant les cheveux de ses filles.



LA COMTESSE DE LANGERON
ET LA MARQUISE DE BALLEROY.
Miniature.
Collection de M. le marquis de Balleroy.

Outre leur valeur réelle, ces miniatures sont d'autant plus intéressantes, qu'elles nous permettent de revendiquer pour Kucharski deux autres miniatures de mêmes dimensions, où se trouvent deux jeunes femmes, dans les mêmes costumes d'un ton mauve et presque dans les mêmes attitudes, et que l'on peut voir, l'une dans la collection Thiers, au Louvre, sous le n° 1463, et l'autre dans la collection Wallace, à Londres, sous le n° 211. Dans les catalogues de Londres et de Paris, elles sont attribuées à Hall et désignées sous le nom des *Deux Sœurs*.

La *Revue*, dans son numéro du 10 octobre 1898, a donné une gravure, par Ardail[2], de celle du Louvre, avec un très élogieux et très poétique

1. Cette miniature a été gravée au pointillé par C. Pfeiffer.
2. Il nous a paru intéressant de reproduire cette gravure en regard de la miniature de M. le marquis de Balleroy.

article de M. Camille Benoît. « N'est-ce pas ainsi, y est-il dit, qu'on se figure Marie-Antoinette et la princesse de Lamballe gagnant à la dérobée, comme deux écolières tremblant d'être surprises, quelque banc moussu sous quelque ombrage de Trianon? » Pour nous, ce n'est ni la reine ni son amie : la première est la comtesse de Polastron, que l'on reconnaît à sa grâce un peu triste et à la paupière très accentuée sous l'arcade sourcilière, et la seconde, la duchesse de Polignac, avec son nez légèrement retroussé, comme dans le portrait où Mme Vigée-Lebrun l'a peinte avec un énorme fichu et un bonnet de tulle à gros plis.

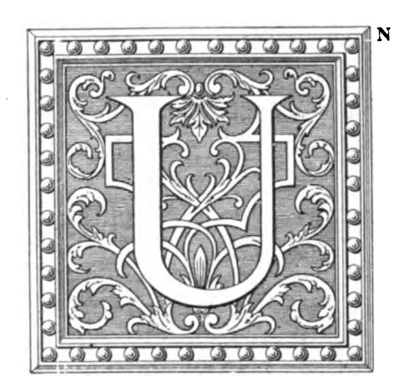
Au lieu des « deux sœurs », on doit donc dire les « deux belles-sœurs », pour désigner ce petit chef-d'œuvre de la collection Thiers. Les doubles répliques de ces miniatures s'expliquent naturellement, chacun des modèles tenant à en conserver un exemplaire.

FOURNIER-SARLOVÈZE

(A suivre.)



"MASTER HARE", PAR SIR JOSHUA REYNOLDS



N petit garçon assis dans un parc, un délicieux bambin dont le profil tout rond s'éclaire d'un sourire, dont le bras levé s'agite joyeusement; une tête blonde, une mignonne épaule potelée, un costume blanc, un large ruban violacé formant ceinture, un fond harmonieux de feuillage et de ciel. Une peinture à la fois fraîche et cuite, légère et solide; une matière savoureuse, saturée d'or, de couleur et de lumière; la virtuosité la plus consommée, le jeu le plus savant de la pâte et du glacis s'exerçant sur cette toile à gros grain chère aux maîtres de l'ancienne école anglaise. Une page typique de son auteur, en même temps qu'un parfait chef-d'œuvre, ce *Master Hare*, peint par sir Joshua Reynolds et récemment entré au Louvre par le legs généreux du baron Alphonse de Rothschild. Donation particulièrement précieuse, et pour l'excellence de l'œuvre, — dont M. Carle Dupont a traduit à merveille pour la *Revue* la manière tout ensemble souple et puissante, — et parce qu'elle vient combler à propos un vide, et non des moindres, de notre collection nationale.

La pauvreté du Louvre en peintures anglaises est proverbiale. Des trois grands noms de l'ancienne école d'outre Manche, Gainsborough et Turner sont encore absents de nos galeries, où Reynolds n'était représenté qu'imparfaitement et, depuis peu, par ce *Portrait de jeune fille*, que lui légua la princesse Mathilde et qui, selon certains, serait plutôt d'Hoppner. Ici, plus de doute possible; en outre, le tableau appartient à l'une des catégories les plus séduisantes et les plus recherchées de l'œuvre de Reynolds, ces



portraits d'enfants où la maîtrise de l'exécution n'enlève rien à l'abandon familier, au charme ingénu des modèles.

Master Hare n'est pas un inconnu pour les amateurs parisiens. Il figurait en place d'honneur à cette inoubliable exposition des portraits de femmes et d'enfants, organisée en 1897 à l'École des Beaux-Arts.

De l'histoire de ce tableau, nous ne savons que peu de chose, du moins l'essentiel. Il fut acquis en Angleterre par la personne qui le vendit au baron Alphonse de Rothschild, antérieurement à 1887, car dans sa monographie de *Reynolds*, publiée à cette date, Ernest Chesneau signale déjà la présence de *Master Hare* chez son dernier propriétaire.

M. Paul Leprieur, notre savant collaborateur, qui a eu la bonne fortune d'inaugurer ses nouvelles fonctions de conservateur du département de la peinture au Louvre par la réception de cette page importante, a bien voulu nous indiquer qu'il existe de *Master Hare* une gravure en couleurs, médiocre d'ailleurs, sous ce titre : *Infancy*. On sait que certains portraits de Reynolds sont désignés par des appellations de ce genre, ainsi celui de *Miss Gwatkin*, bien connu sous le nom de *Simplicity*. Cette gravure est de R. Thew. La lettre, qui comprend des vers de Burns, porte la mention : *Publish'd Mar. 25. 1790. by J. and J. Boydell, Cheapside and at the Shakspeare Gallery, Pall Mall, London.*

D'autre part, nous avons aisément retrouvé, dans l'ouvrage de Leslie et Taylor sur le maître (*Life and times of sir Joshua Reynolds*. London, Murray, 1865, t. II, p. 525), la date exacte de *Master Hare*. Il est noté dans les calepins de l'artiste comme exécuté au mois de mai 1788.

Cette année-là, Reynolds, à l'apogée du talent et du succès, n'exposa pas moins de dix-huit tableaux, quinze portraits, dont le fameux *Lord Heathfield*, aujourd'hui à la National Gallery, et trois compositions, dont *l'Enfance d'Hercule*, peinte pour l'impératrice de Russie. Mais la fin d'une si brillante carrière était proche. Dès l'année suivante, Reynolds, frappé d'une maladie de la vue, dut se contenter d'achever ses ouvrages en cours; bientôt, la cécité fut complète; la ruine physique se précipita, et le 23 février 1792 s'éteignait l'auteur de tant d'images idéales de femmes et d'enfants, le peintre de *Nelly O'Brien* et de *Master Hare*.

M. N.



J. Reynolds pinx. Carle Dupont sc.

MASTER HARE

Musee du Louvre

Revue de l'Art ancien et moderne Imp Ch Wittmann

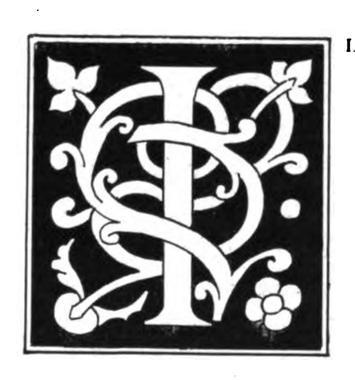


L'ART SYMBOLIQUE

A LA FIN DU MOYEN AGE

(TROISIÈME ARTICLE[1])

III



Il y avait une façon beaucoup plus simple de faire sentir les divines concordances de l'Ancien et du Nouveau Testament. C'était de mettre face à face les prophètes et les apôtres. Le XIIIe siècle avait aimé cette opposition qui parlait d'elle-même. Qui les voyait, aux fenêtres hautes de Bourges, les uns au nord, les autres au sud, tous pareils, tous revêtus de la même tunique, ne pouvait s'empêcher d'admirer cette étonnante ressemblance. On songeait que ces hommes avaient annoncé le même Sauveur. Plus d'un, peut-être, en les contemplant, crut entendre un grand chœur à deux parties, où les voix se répondent et s'unissent.

L'opposition des prophètes et des apôtres a été un des sujets favoris de l'art du XVe siècle, et, chose étrange, cette opposition se présente, au XVe siècle, avec un caractère de grandeur qu'elle n'a pas au XIIIe. Chacun des apôtres, en effet, tient à la main une banderole sur laquelle est écrite

1. Voir la *Revue*, t. XVIII, p. 81 et 195.

une phrase du *Credo*, tandis que les prophètes présentent des versets choisis dans leurs livres. Or, il se trouve que chaque verset prophétique correspond à une affirmation du *Credo*. Ce sont là les phrases de ce grand dialogue entre la Loi Ancienne et la Loi Nouvelle. Pas une dissonance dans ce chant alterné. Des siècles avant Jésus-Christ, les prophètes récitaient déjà tous les articles du Symbole des apôtres, mais dans un autre mode.

Je ne sais si l'on peut rendre sensible l'accord des deux Testaments d'une façon plus simple et plus grande. Si les artistes du XVe siècle ont inventé cela, ils égalent ceux du XIIIe par la profondeur de la pensée théologique.

Mais nous sommes dupes d'une apparence. Ici encore le XVe siècle n'a rien inventé, et c'est, comme d'ordinaire, au XIIIe siècle qu'il faut faire honneur de cette grande pensée.

L'idée d'assigner une phrase du *Credo* à chaque apôtre est ancienne. On racontait que le jour de la Pentecôte, étant rassemblés dans le cénacle et se sentant illuminés par l'Esprit, ils avaient parlé les uns après les autres. Pierre, le premier, avait dit : « Je crois en Dieu, le père tout puissant, créateur du ciel et de la terre ». Saint André avait ajouté : « En Jésus-Christ, son fils unique ». Les autres avaient suivi et, en douze phrases, les douze apôtres avaient promulgué les douze articles de la Foi.

C'est dans un sermon attribué à saint Augustin qu'on voit pour la première fois chacun des apôtres réciter un des articles du *Credo*[1]. Ce sermon, que le moyen âge tenait pour l'œuvre authentique d'un Père de l'Église, a dû jouir d'une grande célébrité. La preuve est que les phrases du *Credo*, que le pseudo-Augustin donne à chacun des apôtres, sont précisément celles que le moyen âge leur conserve d'ordinaire[2].

1. Sermo 240. *Patrolog.* Tome 38-39, col. 2188. Ce sermon a été rejeté par les Bénédictins du XVIIe siècle parmi les œuvres apocryphes de saint Augustin.

2. Voici les phrases que prononce chaque apôtre :

1. *Pierre :* Credo in Deum patrem omnipotentem, creatorem cœli et terræ. — 2. *André :* Et in Jesum Christum, filium ejus. — 3. *Jacques (majeur) :* Qui conceptus est de Spiritu Sancto, creatus ex Maria Virgine. — 4. *Jean :* Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et sepultus est. — 5. *Thomas :* Descendit ad inferna. Tertia die resurrexit a mortuis. — 6. *Jacques (mineur) :* Ascendit ad cœlos, sedet ad dexteram patris omnipotentis. — 7. *Philippe :* Inde venturus est judicare vivos et mortuos. — 8. *Barthélemy :* Credo in Spiritum sanctum. — 9. *Matthieu :* Sanctam Ecclesiam catholicam, sanctorum communionem. — 10. *Simon :* Remissionem peccatorum. — 11. *Thaddée :* Carnis resurrectionem. — 12. *Mathias :* Vitam æternam.

Il y a cependant des exceptions. Guillaume Durand, par exemple, dans son fameux *Rational*, adopte un ordre tout différent[1]. Il va même jusqu'à dire, dans un autre ouvrage, qu'il est tout à fait arbitraire d'assigner à chaque apôtre telle phrase du *Credo*, plutôt que telle autre, et que les auteurs ne sont pas arrivés à s'entendre là-dessus[2].

Quoi qu'il en dise, une tradition commençait à s'établir de son temps.

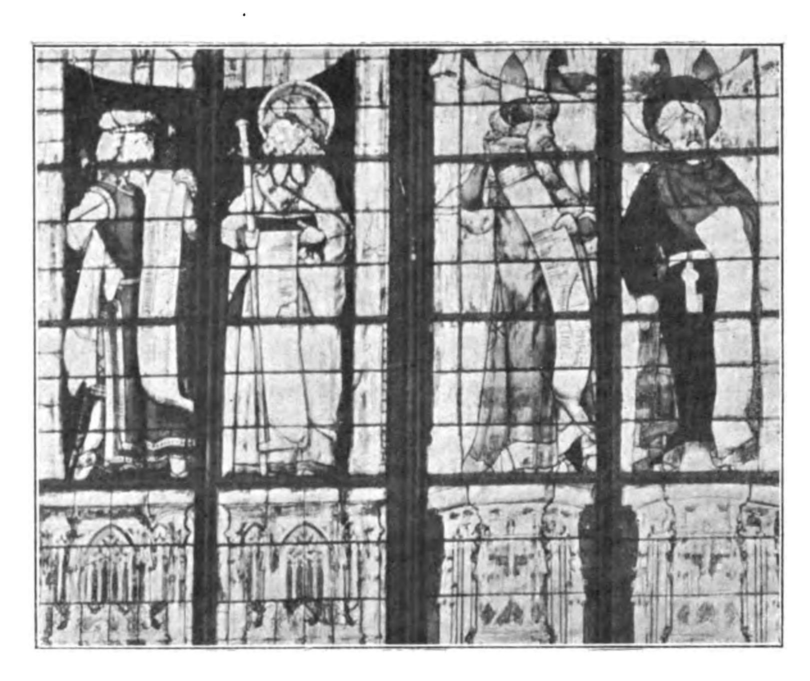


FIG. 1. — APÔTRES ET PROPHÈTES.
Fragment d'un vitrail de la Sainte-Chapelle de Riom.

Dans divers manuscrits du XIII[e] siècle, les apôtres prononcent exactement les paroles que leur assigne saint Augustin[3]. D'ailleurs saint Augustin est nommé expressément et toute la liste mise sous son patronage[4].

S'il y a encore beaucoup d'hésitations au XIV[e] siècle, au XV[e] siècle l'ordre de saint Augustin, malgré quelques exceptions, s'impose décidément[5].

1. *Rationale*. Lib. IV, 25.
2. *Sentent*. Lib. III, dist. 25. q. 2. n° 9.
3. Bibl. Mazarine 742, f° 107 v° (XIII[e] siècle) et Bibl. de l'Arsenal 1037, f° 6 (fin du XIII[e] siècle).
4. Bibl. Mazarine 742, f° 107 v° : « Beatus Augustinus et majores doctores Ecclesiæ tradunt..... »
5. Heures du duc de Berry (Bibl. nat., mss. lat. 18014). — Manuscrit de l'Arsenal 1100. — Vitraux de Saint-Serge d'Angers. — *L'Art de bien vivre et de bien mourir*, imprimé par Vérard. — *Le Calendrier des bergers*. — Fresques du baptistère de Sienne (1452). — Stalles de la cathédrale de Genève

L'idée vraiment originale, l'idée profonde, fut d'opposer aux douze articles du *Credo* douze paroles des prophètes. Il en faut faire honneur très certainement à un théologien du XIII[e] siècle. Les exemples les plus anciens que je connaisse de ce parallélisme se rencontrent dans des manuscrits des environs de 1300. Dans ces curieux livres, les vices, les vertus, les souffrances de Jésus-Christ, sont présentés sous forme de tableaux graphiques [1].

Un de ces tableaux fait ressortir les harmonies de la doctrine prophétique et de la doctrine apostolique. A chaque phrase du *Credo*, récitée par un apôtre, correspond un verset biblique, récité par un prophète. A Saint-Thomas, par exemple, qui proclame : « Il est descendu aux enfers, et le troisième jour il est ressuscité d'entre les morts », — le prophète Osée répond : « O mort, je serai ta mort, ô enfer, je serai ta morsure [2] ».

Il est peu probable que l'auteur des manuscrits dont nous parlons ait inventé ces oppositions. Son modeste petit manuel présente une doctrine reçue, rien de plus. L'idée doit remonter à quelque théologien contemporain de saint Thomas d'Aquin.

Les artistes commencèrent-ils, dès le XIII[e] siècle, à rendre sensible aux yeux l'harmonie du *Credo* prophétique et du *Credo* apostolique? Cela ne

1. Bibl. nat., mss. franç. 9220. C'est le livre appelé *Verger de Soulas*, et Bibl. de l'Arsenal 1037.

2. Voici cette concordance importante à noter ici :

1° *Pierre* : Credo in Deum omnipotentem, creatorem cœli et terræ. — *Jérémie* : Patrem invocabitis qui terram fecit et condidit cœlum.

2° *André* : Et in Jesum Christum filium ejus. — *David* : Dominus dixit ad me filius meus es tu.

3° *Jacques* (*majeur*) : Qui conceptus est de Spiritu Sancto, natus est ex Maria Virgine. — *Isaïe* : Ecce Virgo concipiet.

4° *Jean* : Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et sepultus est. — *Daniel* : Post septuaginta hebdomadas occidetur Christus.

5° *Thomas* : Descendit ad inferna, tertia die resurrexit a mortuis. — *Osée* : O mors ero mors tua, morsus tuus ero, inferne.

6° *Jacques* (*mineur*) : Ascendit ad cœlos, sedet ad dexteram patris omnipotentis. — *Amos* : Qui ædificat in cœlo ascensionem suam.

7° *Philippe* : Inde venturus est judicare vivos et mortuos. — *Sofonie* : Ascendam ad vos in judicium et ero testis velox.

8° *Barthélemy* : Credo in Spiritum sanctum. — *Joel* : Effundam de Spiritu meo super omnem carnem.

9° *Matthieu* : Sanctam Ecclesiam catholicam, sanctorum communionem. — *Michée* : Invocabunt omnes nomen Domini et servient ei.

10° *Simon* : Remissionem peccatorum. — *Malachie* : Deponet Dominus omnes iniquitates nostras.

11° *Thaddée* (*Jude*) : Carnis resurrectionem. — *Zacharie* : Educam te de sepulcris tuis, populE meus.

12° *Mathias* : Vitam æternam. — *Ézéchiel* : Evigilabunt alii ad vitam, alii ad mortem.

Ce sont là les textes qu'on trouve ordinairement, mais il y a eu quelques variantes.

paraît pas douteux, comme le prouvent les miniatures encore très simples du manuscrit de la Bibliothèque nationale[1]. Mais c'est au commencement du XIV[e] siècle que le sujet se montre avec toute sa grandeur. Il apparaît dans un livre d'*Heures*, enluminé à Paris vers 1330, pour Jeanne II, reine de Navarre[2]. Une quinzaine d'années après, les pages du livre de Jeanne II, consacrées aux prophètes et aux apôtres, furent reproduites très exactement dans le fameux *Bréviaire de Belleville*[3]. Mais, ici, un commentaire, placé en tête du volume, explique le plus clairement du monde la pensée de l'artiste.



LE PROPHÈTE AMOS.
Statue du chœur de la cathédrale d'Albi.

L'œuvre est très ingénieuse. En voici l'ordonnance. Au bas de chaque page[4], un apôtre est opposé à un prophète. Le prophète est debout, près d'un édifice qui figure la Synagogue, ou, si l'on veut, l'Ancienne Loi. A cet édifice, le prophète a arraché une pierre qu'il semble présenter à l'apôtre. Car ces pierres enlevées au Temple seront les fondements de l'Église. Toutes les fois qu'un prophète prononce un de ses versets, un mur s'abat, une tour s'écroule. A chaque page que l'on tourne, le Temple apparaît plus ruiné. Et quand

1. Bibl. nat., mss. franç. 9220.
2. *The Book of Hours of Joan II, queen of Navarre* (Londres, 1899), publié, avec des reproductions, par M. Yates Thompson, qui possède maintenant ce beau manuscrit.
3. Bibl. nat., mss. lat. 10483.
4. Ce sont les pages du calendrier. Les douze prophètes et les douze apôtres sont mis en rapport avec les douze mois.

la dernière parole est prononcée et que tout est consommé, les ruines elles-mêmes s'abîment. Les apôtres, cependant, semblent marcher vers les prophètes et leur arrachent le voile qu'ils portaient sur la tête et qui, sans doute, cachait leur visage. C'est l'antique métaphore réalisée : « L'Ancien Testament, c'est le Nouveau couvert d'un voile, et le Nouveau, c'est l'Ancien dévoilé ». Et, pour qu'aucune obscurité ne subsiste, une banderole, placée près du prophète, porte un verset biblique qu'éclaire une phrase du *Credo* remise à l'apôtre.

Dans le haut de la page, voici un autre spectacle. Un apôtre parle à des hommes assemblés. Ces hommes s'appellent tantôt les Colossiens, tantôt les Corinthiens, tantôt les Romains. L'apôtre est donc saint Paul qui enseigne, lui aussi, son *Credo*. Saint Paul n'était pas dans le cénacle le jour où fut composé le symbole; néanmoins, il a annoncé aux Gentils les mêmes vérités que les apôtres. Une phrase, tirée de ses Épitres, et qui se trouve ainsi rapprochée du verset prophétique et de l'article du *Credo*, prouve l'unité de la doctrine[1]. Cette unité de la foi, d'ailleurs, l'artiste l'a rendue sensible aux yeux sous la figure de l'Église. On la voit à chaque page, debout, au sommet d'une tour, couronnée d'un diadème d'or. Elle lève un étendard sur lequel une image est peinte. Cette image change douze fois. Chacune rappelle une des phrases du *Credo*. Le bas d'une robe, dont le haut se perd dans les nuages, c'est l'Ascension; un mort qui sort de son tombeau, c'est la Résurrection de la chair, etc. Ainsi les douze blasons du drapeau de l'Église résument à la fois l'enseignement des prophètes, celui des apôtres et celui de saint Paul. La continuité miraculeuse de la révélation apparaît.

Chaque page est donc composée avec une science irréprochable. L'œuvre est digne de tous points du XIIIe siècle. Si elle a été réellement conçue au commencement du XIVe siècle, c'est une preuve que le génie

1. Pendant qu'Isaïe annonce « qu'une Vierge enfantera », pendant que Jacques le Majeur enseigne « que Jésus-Christ a été conçu du Saint-Esprit et est né de la Vierge Marie », saint Paul proclame « que Dieu a envoyé son fils unique, né d'une femme » (Corinth.).

Les phrases écrites au-dessous de saint Paul prêchant ne se trouvent ni dans le *Livre d'Heures* de Jeanne de Navarre, ni dans le *Bréviaire de Belleville* — mais elles se rencontrent dans les *Grandes* et les *Petites Heures* du duc de Berry. Elles sont indispensables. Ce détail, et quelques autres, prouvent que le *Livre d'Heures* de Jeanne de Navarre et le *Bréviaire* de Belleville n'étaient pas les originaux que copiaient les miniaturistes du duc de Berry. Il y avait un prototype qui remontait peut-être au XIIIe siècle.



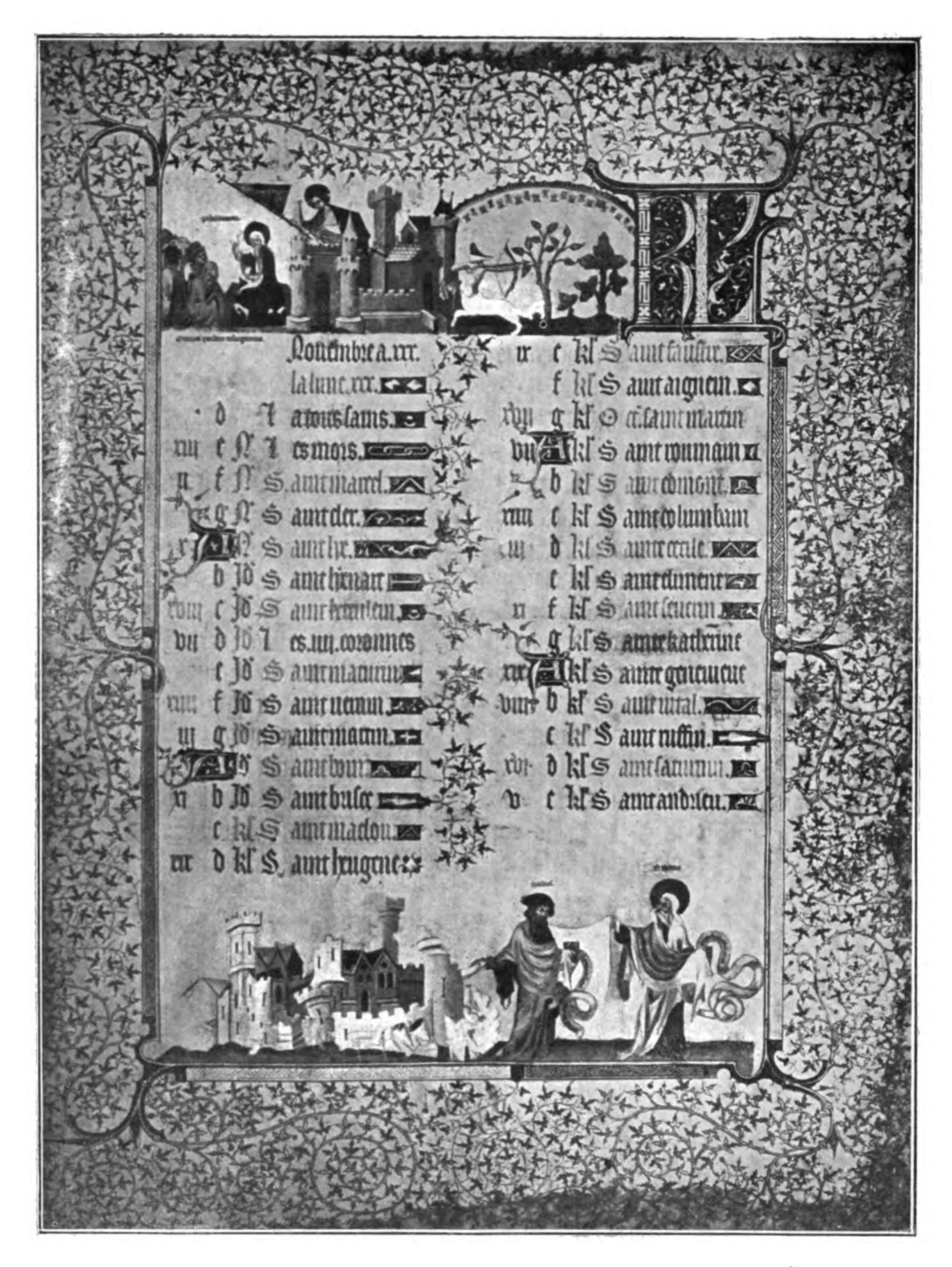


FIG. 3. — PAGE DU CALENDRIER DES GRANDES HEURES DU DUC DE BERRY.
Faisant ressortir l'harmonie de la doctrine prophétique et de la doctrine apostolique.

théologique et le sentiment des grandes ordonnances étaient encore vivants. D'ailleurs, nous l'avons dit maintes fois, les quarante premières années du XIVe siècle appartiennent encore à l'art du XIIIe.

Ces pages des *Heures* de Jeanne de Navarre et du *Bréviaire de Belleville* se retrouvent avec quelques changements dans les *Grandes* et les *Petites Heures* du duc de Berry. Les dessins sont identiques, mais l'ordre des apôtres est différent. L'artiste du duc de Berry les a rangés comme le pseudo-Augustin et leur a assigné les mêmes articles du *Credo*. Quant aux prophètes, les sentences qu'ils présentent sur leurs banderoles ne sont pas tout à fait les mêmes non plus; car, sur ce point, la tradition ne fut jamais parfaitement fixe (fig. 3).

Cette opposition du *Credo* prophétique et du *Credo* apostolique semble avoir été particulièrement chère au duc de Berry. Non content d'en avoir fait orner trois de ses livres de prières [1], il l'avait fait représenter sur les vitraux de sa Sainte-Chapelle de Bourges, dont il ne reste plus aujourd'hui que quelques fragments [2]. Des indices font croire que le même motif se rencontrait dans d'autres monuments qu'il avait élevés. Les statues d'apôtres et de prophètes du musée de Bourges avaient évidemment sur leurs banderoles les phrases d'un *Credo*. Or, comme ces statues ont tous les caractères de l'art de Beauneveu [3], l'artiste favori de Jean de Berry, elles ne peuvent provenir que d'une des chapelles ducales [4].

Les artistes du duc de Berry pourraient bien avoir contribué à faire entrer ce motif dans le grand art monumental. Assez rare avant 1400 [5], il devient fréquent au XVe siècle. Dès lors, on le rencontre dans toute l'Europe [6].

En France, l'opposition des prophètes et des apôtres a inspiré aux artistes du XVe siècle quelques œuvres vraiment magnifiques.

1. Il faut ajouter au deux manuscrits déjà cités le psautier. Bibl. nat., mss. franç. 13091. Les prophètes et les apôtres sont l'œuvre d'André Beauneveu.

2. Dans la crypte de la cathédrale de Bourges.

3. Une des statues de Bourges offre une ressemblance frappante avec une des miniatures du psautier enluminé par André Beauneveu. Voir les reproductions dans A. de Champeaux et P. Gauchery (*les Travaux d'art du duc de Berry*, p. 95-96 et planches).

4. Peut-être la chapelle du château de Mehun-sur-Yèvre.

5. Je ne vois guère à signaler pour le XIVe siècle — en dehors les exemples cités plus haut — que deux tapisseries, l'une au duc de Bourgogne (1386), l'autre au duc d'Orléans (1395). Elles représentaient le *Credo*, et les prophètes répondaient aux apôtres. Guiffrey, *Histoire générale de la tapisserie* (France), t. Ier, p. 18.

6. Tapisserie flamande (aujourd'hui à Rome); peintures du baptistère de Sienne; stalles de Lausanne, de Genève.



Ce sont d'abord les vitraux de la Sainte-Chapelle de Riom, donnés, dans la seconde partie du xv[e] siècle, par le duc de Bourbon [1], qu'on voit agenouillé aux pieds de la Vierge. Des restaurations maladroites ont, malheureusement, bouleversé l'ordre des personnages. Les dialogues n'ont plus de sens. Un prophète parle de la crucifixion à un apôtre qui lui annonce la résurrection de la chair Telle était encore, il a peu d'années, l'ignorance de nos prétendus restaurateurs (fig. 1) [2].



Fig. 4. — Le Prophète Daniel.
Statue du chœur de la cathédrale d'Albi.

Par bonheur, les statues du chœur d'Albi sont demeurées à leur place. On connaît ce bel ensemble. Il est resté intact. Le chœur, comme une sorte de cité sainte, est fermé de murs où fleurit toute une végétation épineuse. Au dehors, sont les prophètes qui ont annoncé l'Église et qui ne l'ont pas vue (fig. 2 et 4). Mais, dans le sanctuaire, sont les apôtres qui ont enfin promulgué les articles de la Foi (fig. 5).

Il est un autre ensemble qu'on pourrait mettre en parallèle avec celui-là, s'il n'était presque complètement détruit. Je veux parler des statues de la petite chapelle élevée par l'abbé Jean de Bourbon, au flanc de la gigantesque église de Cluny. L'œuvre, par son ingénieux symbolisme, est apparentée aux chefs-d'œuvre du xiii[e] siècle. — Sous des dais

1. Et non, comme on le répète, par le duc de Berry.
2. Citons encore les vitraux de Saint-Serge, à Angers, et ceux de l'abside de Saint-Maclou de Rouen (il ne reste plus que deux couples d'apôtres et de prophètes).

étaient placées de grandes statues d'apôtres dont il ne reste plus que les noms gravés dans la pierre. Ils tenaient évidemment à la main une banderole sur laquelle était écrit un article du symbole. Ce qui le prouve, c'est qu'ils ont sous les pieds une figure de prophète déroulant aussi une inscription : or, chaque verset est justement un article de ce *Credo* que les artistes remettent aux prophètes[1]. Ainsi, à Cluny, comme jadis à la cathédrale de Chartres, l'Ancienne Loi sert de support à la Nouvelle. — Les apôtres de Cluny se présentaient dans un ordre qui n'est pas l'ordre habituel. Saint Thomas occupait la place de saint Jacques, et saint Matthieu celle de saint Philippe, sans qu'il soit possible d'expliquer cette bizarrerie[2]. Or, il se trouve qu'à Albi les apôtres sont rangés exactement dans le même ordre[3], et c'est le seul exemple analogue que je connaisse.



Fig. 5. — Saint André.
Statue du chœur de la cathédrale d'Albi.

D'autre part, si on compare les inscriptions que les prophètes portent sur leurs banderoles, à Cluny et à Albi[4], on s'aperçoit qu'elles sont iden-

1. Ces culs-de-lampe, de grandes dimensions, sont bien conservés.

2. Voici l'ordre dans lequel étaient rangés les apôtres de Cluny : Pierre, André, Jacques le majeur, Jean, Jacques le mineur, Thomas, Matthieu, Barthélemy, Philippe, Simon, Jude (Thaddée), Mathias.

3. Les apôtres d'Albi ne sont pas rangés à la suite l'un de l'autre, ils se font vis-à-vis : de saint Pierre, qui est d'un côté du chœur, il faut passer à saint André, qui est sur l'autre paroi, et ainsi de suite.

4. Les inscriptions de Cluny ont été transcrites dans les *Annales archéologiques*, t. XXVI; celles d'Albi se trouvent dans le *Bulletin monumental*, 1875, p. 726.

tiques, alors qu'ailleurs elles se présentent presque toujours avec des variantes[1]. Il n'y a qu'un moyen d'expliquer de si surprenantes analogies, c'est d'admettre que les mêmes artistes ont travaillé à Cluny et à Albi. Les dates concordent[2], et le style, autant qu'on en peut juger à Cluny, ne diffère pas sensiblement. Courajod qualifiait de bourguignonne la sculpture d'Albi. On voit qu'il ne se trompait pas, — si toutefois on veut admettre avec nous que les sculpteurs bourguignons de Cluny sont venus travailler à Albi.

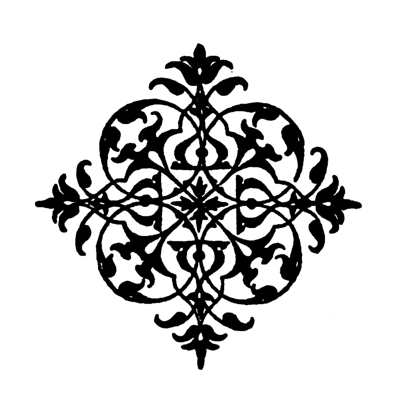
C'est donc à la fin du xve siècle que le thème de la concordance des deux Lois, des deux *Credos*, fut consacré par de vrais chefs-d'œuvre. Mais, répétons-le, ici encore, le xve siècle n'invente rien et se contente de rester fidèle à la pensée du xiiie.

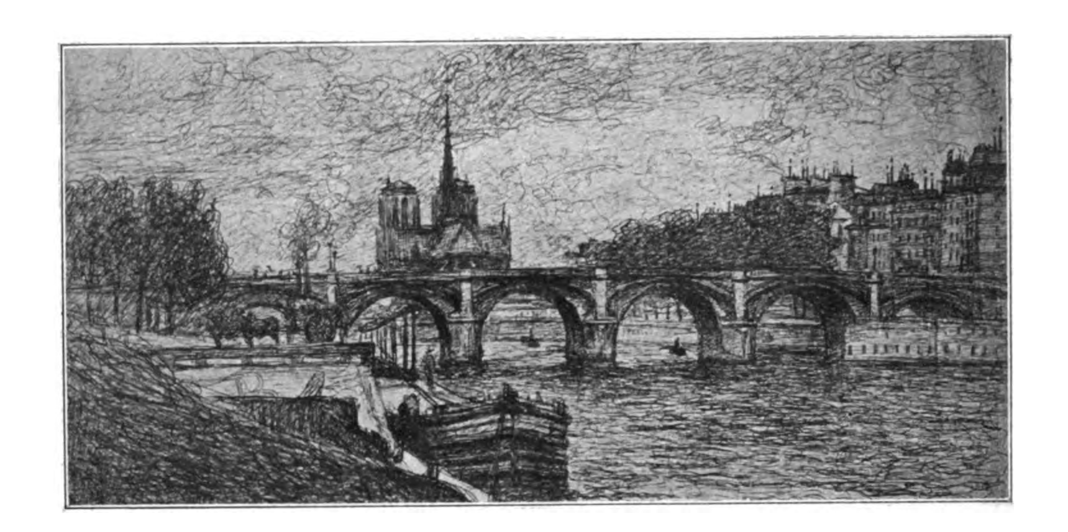
Émile Male

(A suivre.)

1. Il faut noter par exemple qu'à Cluny et à Albi la prophétie sur la mort du Christ (qui répond à l'article de saint Jean) n'est pas de Daniel, mais de Zacharie. Il dit : « Adspicient ad me Dominum suum quem confixerunt. »

2. La chapelle de Cluny a été construite du temps de Jean de Bourbon, qui fut abbé de 1456 à 1485. La clôture du chœur d'Albi date du temps de Louis Ier d'Amboise, qui fut évêque de 1473 à 1502. Il ne faut pas oublier qu'à Cluny, Jean de Bourbon eut comme coadjuteur, dès 1481, Jacques d'Amboise, qui était le frère de Louis Ier, évêque d'Albi. N'est-ce pas Jacques d'Amboise qui aurait recommandé à l'évêque d'Albi l'atelier qui venait de travailler, qui travaillait peut-être encore, en 1481, à Cluny ?





ANGÈLE DELASALLE

PEINTRE ET GRAVEUR



Parisienne de Paris. Fortes études littéraires classiques en France et en Angleterre; aborde la peinture avec J.-P. Laurens et Benjamin-Constant, et rapidement franchit tous les grades de sa nouvelle carrière; en 1898, aux Artistes Français, hors concours; en 1899, bourse de voyage; la même année lauréate de l'Institut; long voyage en Belgique et Hollande, puis Venise, Naples et Rome, le pinceau à la main; le temps de toucher barre à Paris pour l'Exposition de 1900 (médaille d'argent), et fin du voyage à Londres. Depuis 1903, expose à la Société Nationale : *la Forge* (musée de Rouen), *le Terrassier* (Petit Palais), portrait de *Benjamin-Constant* (Luxembourg), et *Chevaux à l'abreuvoir* (musée de Nantes), etc. S'est mise à la peinture décorative: *les Jardins de France*, frise pour l'Exposition de Liège. Enfin, à l'eau-forte : *la Forge* (Société des Amis de l'Eau-Forte, 1904), vues de Paris, figures, faunes.

Talent personnel et vigoureux, dont Benjamin-Constant aimait à faire l'éloge. Est en train d'ajouter une renommée d'aquafortiste à sa réputation de peintre.

A. M.

LES DUMONSTIER

DESSINATEURS DE PORTRAITS AUX CRAYONS

(XVI[e] ET XVII[e] SIÈCLES)

(QUATRIÈME ARTICLE[1])



N connaît désormais les faits essentiels et les principales dates de la biographie de Daniel Dumonstier. Nous allons maintenant parler de sa vie privée et de ses relations avec les hauts personnages et les hommes célèbres de son temps.

Les notes que Mariette lui a consacrées méritent d'être rapportées en entier. Pas un détail à retrancher. Après avoir dit que Daniel était fils de Cosme et petit-fils de Geoffroy, qui avaient, en leur temps, quelque réputation, il poursuit ainsi :

« Mais Daniel s'en fit une bien plus considérable, par sa facilité à faire des portraits, qui ne sortoient jamais de ses mains sans être très ressemblans. Il les faisoit aux trois crayons et au pastel. Il est étonnant le nombre qu'il en a fait. Il avoit coutume d'en garder pour lui des copies, ce qui les a encore multipliés, et ce qui fait que les cabinets en sont remplis : il n'y faut chercher ni la touche savante, ni art, ni couleur, mais de l'exactitude et de la vérité. Il avoit coutume de mettre sur ses portraits l'année et le jour qu'il les avoit faits. Il seroit à souhaiter qu'il eût écrit de même le nom des personnes ; ses portraits en seroient plus intéressants, mais c'est ce qui ne lui arrive presque jamais. Il étoit très curieux et d'une mémoire prodigieuse. Il n'avoit rien oublié de ce qu'il avoit lu. Son cabinet de livres étoit fameux, et sa maison étoit le rendez-vous de la meilleure compagnie. Il étoit très considéré à la cour[2]. »

Voilà un portrait piquant et assez bien troussé. Ce qui lui donne une

1. Voir la *Revue*, t. XVIII, p. 5, 136 et 325.
2. Mariette, *Abecedario*, t. II, p. 130-131.

valeur toute particulière, c'est que les traits principaux ont été fournis par un contemporain de Daniel; ils sont tirés des manuscrits de Sauval. Or, Sauval a très probablement connu le portraitiste, fort répandu dans le monde. Ils auraient fait quelques bonnes parties de compagnie, que cela ne serait pas pour nous surprendre.

D'après ces notes prises sur le vif, Daniel aurait été, sinon un artiste supérieur, du moins un portraitiste très exact et très ordonné, grand amateur de livres et de curiosités naturelles, comme on le voit par la correspondance de Peiresc et de Malherbe, possédant même un cabinet dont il est question dans son contrat de mariage, doué enfin d'une mémoire merveilleuse, lui permettant de retenir des milliers de vers et quantité d'anecdotes, ce qui ne pouvait manquer de rendre sa conversation des plus attrayantes. Aussi, le chroniqueur déclare-t-il, pour résumer ses impressions, que sa maison était le rendez-vous de la meilleure compagnie et que l'artiste était fort considéré à la cour. Les noms des hauts personnages ayant consenti à tenir sur les fonts baptismaux sa nombreuse progéniture confirment de tous points les observations de Sauval.

Le passage capital de cette note, celui qui se rapporte aux procédés de l'artiste, mérite surtout d'être présent à l'esprit de tous ceux qui étudieront les œuvres de Daniel. Le témoignage de l'abbé de Marolles[1] doit être rapproché de celui de Sauval. Si le bon abbé paraît d'abord un peu trop enthousiaste quand il parle de ce Daniel Dumonstier « que tout son siècle admire », dans le quatrain qu'il lui consacre tout entier, il met une sourdine à ses louanges :

Daniel Dumontier eut une âme sincère,
Travaillant en crayon, il s'en fit de l'honneur :
En cela son sçavoir fut rempli de bonheur ;
Sa parole estoit douce et sa piqûre amère.

Félibien, dans ses *Entretiens sur la vie des peintres*[2], fait chorus avec les auteurs qui viennent d'être cités. Voici ses propres paroles :

« Vous avez connu Daniel Dumonstier, peintre du roy, qui faisait des portraits en pastel. Outre l'intelligence qu'il avait pour ces sortes d'ouvrages, et la parfaite

1. *Le Livre des peintres*, quatrains XIII et XXIII.
2. *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, 1725, in-12, t. IV, p. 403.



Daniel Dumonstier. — La Maréchale d'Ancre.

Cabinet des Estampes (Bibliothèque nationale).

ressemblance qu'il donnoit à ses portraits, il s'estoit rendu célèbre par l'amour qu'il avoit pour la musique et pour les livres, dont il avoit un cabinet fort considérable; mais encore plus pour sa grande mémoire, qui luy tenoit présent dans l'esprit ce qu'il avoit leû, en sorte que dans la quantité de livres qu'il avoit, il n'y en avoit pas un où il ne trouvast à point nommé tel passage qu'on pust luy marquer. Ces belles qualités luy avoient acquis beaucoup d'amis à la cour et parmi les gens de lettres. »

Les amis que Daniel comptait parmi les personnages de la cour, nous les avons vus figurer au baptême de ses enfants. Au premier rang des littérateurs avec lesquels il entretenait d'amicales relations, se place le poète François Malherbe, dont notre artiste a retracé les traits, en un portrait gravé, il y a quelques années, par M. Dien [1].

Dans la correspondance du célèbre poète, il est question à maintes reprises de Daniel. La première lettre où paraisse son nom porte la date du 22 décembre 1606. Le peintre n'a que trente-deux ans alors, et déjà le voici en relations cordiales avec un des premiers écrivains de son temps. Malherbe écrit à Peiresc, dans ce style un peu prétentieux qui lui est propre [2] : « M. Du Monstier ne me voit jamais qu'il ne me prie de vous le ramentevoir. » Cette simple phrase prouve que notre peintre connaissait également le savant magistrat de Provence. Où l'avait-il rencontré ? Serait-ce au début d'un voyage en Italie, que, traversant le midi de la France, il se serait arrêté à Aix pour visiter l'illustre savant, et en même temps les collections qu'il avait formées ? En tous cas, les relations de Daniel avec Peiresc sont bien établies. Nous les verrons se prolonger même après la mort de Malherbe [3].

A diverses reprises, dans le cours des années suivantes, l'artiste se rappelle au souvenir du savant provençal [4]. Parfois, les épanchements amicaux de Malherbe ouvrent des aperçus inattendus sur les bizarreries du caractère de celui qu'il appellera plus tard son compère. Voici un passage bien caractéristique à cet égard [5] :

« Le sieur du Monstier a eu votre lettre; mais certainement il est si paresseux

1. Ce même portrait de Daniel Dumonstier a été reproduit pour l'album qui accompagne les œuvres de Malherbe, dans la collection des *Grands écrivains* de la maison Hachette. La gravure est signée Pannier, d'après un dessin de A. Sandoz.

2. Œuvres de Malherbe, dans *les Grands écrivains de la France*, t. III, p. 21. Voir, sur les relations d'amitié qui unissaient le poète et le savant, *la Vie de Peiresc*, par Requier, 1770, in-8°, p. 76 et 232.

3. Malherbe mourut le 16 octobre 1628.

4. Lettres du 8 février 1607, p. 27; du 25 mai 1608, p. 67; du 23 juin 1609, p. 91.

5. Lettre du 26 avril 1607, p. 32.

que quasi il pourroit entrer en compétence avec moi. Je le solliciterai d'achever ce que vous désirez, estimant infiniment l'honneur que vous me faites de me vouloir mettre en un lieu si digne comme votre cabinet. Mais souvenez-vous de ces babioles qu'il vous demande ; car il n'y a rien qui le puisse tant exciter au travail que si vous l'obligez par quelque chose de bizarre ; et plus elle sera extravagante, plus elle sera selon son humeur. »

Le dernier trait en dit long sur la réputation du curieux. Il résulte de la lettre précédente que Peiresc lui avait fait demander le portrait de Malherbe; nul doute que l'artiste n'ait accédé, tôt ou tard, au désir de son ami.

En effet, à partir de 1606 ou 1607, Dumonstier se trouve enrégimenté dans cette phalange de correspondants bénévoles que Peiresc tient constamment en haleine par son infatigable activité, qu'il charge chaque jour de recherches et de commissions de toute nature Le nom de Dumonstier est inscrit, à côté des noms du peintre Bunel et des graveurs Du Pré et Fontenay, sur la longue liste des amis que Peiresc donne mission à son frère Valavez de visiter à Paris, lors de ses voyages de 1608 et 1609[1]. Ces relations, commencées alors que l'artiste comptait à peine trente-deux ans, se poursuivent, à intervalles irréguliers, jusqu'en 1633 et peut-être au delà.

Et voici déjà, en 1607, notre artiste mis à contribution. Peiresc a demandé des coquilles d'or moulu, probablement pour l'exécution de dessins reproduisant des antiques. C'est tout de suite à Dumonstier qu'a songé Malherbe pour se procurer cette rareté. Le poète passe chez lui sans le rencontrer, le 27 juillet[2].

Mais, dès le 3 août, il écrit[3] : « Je vous envoye une douzaine et demie de coquilles d'or moulu que M. du Monstier a achetées et accommodées lui-même ». Puis, sept jours plus tard[4] : « Je vous envoyai dernièrement une douzaine de coquilles d'or moulu de Flandres ; je vous en envoye à cette heure une autre douzaine, malgré M. du Monstier, qui ne peut croire qu'il vous en faille autant que cela ».

Nouvelle expédition au début de l'année suivante[5] ; cette fois, il s'agit

1. Tamizey de Larroque, *Lettres de Peiresc*, t. VI, p. 696.
2. Lettre du 28 juillet 1607, t. III, p. 43.
3. Page 45.
4. Lettre du 10 août, p. 47.
5. Lettre du 20 janvier 1608, p. 57.

de coquilles d'argent. « Je lui [à Dumonstier] ai fait acheter une douzaine



Daniel Dumonstier. — Concini, maréchal d'Ancre.
Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale.

de coquilles d'argent moulu, que je vous envoye avec six onces de la cire plate de Charlot ».

Cependant, le bon vouloir de l'artiste est employé ordinairement à

des besognes rentrant mieux dans sa compétence. La correspondance fournit de curieux détails sur des portraits commandés par le savant provençal. Dans une lettre du 26 avril 1607, il est de nouveau question du portrait de Malherbe. Bientôt d'autres commandes vont suivre :

« J'allais vous dire, écrit Malherbe le 12 novembre 1607 [1], que le Sr du Monstier est si content de vous, qu'il n'est pas possible de plus. Il vous eût envoyé le pourtrait de M. le Premier président [2], et à M. du Périer celui de M. le cardinal du Perron ; mais il attend que le mien soit achevé, ce qui sera, Dieu aidant, cette semaine prochaine. Pour les deux autres, je vous réponds qu'ils sont faits, car il me les a apportés à voir ; mais pour ce qu'il dit qu'ils se gâteroient d'être roulés, et qu'il les veut envoyer étendus comme ils sont dans une cassette, il veut attendre qu'ils soient tous trois ensemble ; je l'en solliciterai, en sorte que vous en serez content. »

Mais les choses ne vont pas toujours au gré de l'impatience des amateurs et, le 20 janvier 1608, le correspondant de Peiresc explique ainsi un retard imprévu [3] :

« Le Sr du Monstier vous prie de l'excuser à cause du temps, qui est si rigoureux qu'on ne peut travailler ; je lui rends ce témoignage à sa prière et pour la vérité, car certainement il n'y avoit ordre de manier le pinceau. Je le presserai, aussitôt qu'il dégèlera, de satisfaire à votre désir. »

Tout en ayant l'air de se rendre aux prétextes allégués par l'artiste, Malherbe n'est pas dupe et c'est en confidence qu'il écrit, le 8 mars [4] :

« M. du Monstier est un peu paresseux ; j'attends sa commodité pour vous envoyer les portraits dont il est question. »

Un quatrième portrait se joindra bientôt aux précédents ; à ceux de Malherbe, du premier président et du cardinal du Perron, s'ajoutera celui d'Henri IV, exécuté par Dumonstier, immédiatement après le drame de la rue de la Ferronnerie. L'original, commandé sans doute par la reine, excite une admiration générale, à en croire l'ami de Peiresc.

« Si vous venez ici, écrit Malherbe le 26 juin 1610 [5], vous verrez un miracle d'un crayon du feu roi, fait par le sieur du Monstier, qui est si bien que je vous jure que

1. Page 53.
2. Le président du Vair, un des meilleurs amis de Peiresc.
3. Page 57.
4. Page 60.
5. Page 184.



MAXIMILIEN DE BETHUNE DUC DE SULLY

Portrait en dessin du XVIIe siècle

Musée du Louvre

je ne le vois jamais qu'il ne me semble qu'il veuille parler à moi ; il fait son compte qu'il en aura une copie pour vous, mais que vous vous souveniez de je ne sais quelle tortue que vous lui avez promise. »

Cette image historique si vivante, Peiresc tient à s'en assurer un exemplaire ; mais il commet l'imprudence d'en envoyer le payement sans avoir rien reçu, espérant sans doute engager l'amour-propre de l'artiste à s'exécuter sans délai. Il eut à se repentir de cette belle confiance. En 1613[1], le portrait n'était pas livré, et Malherbe ne se faisait pas d'illusion sur la cause du retard. Le 10 octobre, il écrit[2] :

« Je presserai le compère[3] de se souvenir de vous : ce n'est pas la coutume d'être bien servi quand la besogne est payée par avance ; mais il est trop honnête homme et trop votre obligé pour vous traiter comme le commun. »

Le 27 octobre 1613, rien n'est arrivé à Aix, et le poète commence à concevoir quelque inquiétude :

« Le sieur du Monstier, dit-il[4], m'a promis d'expédier votre portrait (celui de Henri IV) ; mais il y a longtemps qu'il m'avoit fait la même promesse : *a dineros pagados brazos quebrados*[5]. »

Un mois plus tard, on en est toujours au même point :

« Le sieur du Monstier m'a promis qu'il ne sera plus menteur, et qu'à bon escient, sans plus de remise, il va travailler pour vous[6]. »

L'année se passe, rien ne s'achève. Une certaine aigreur résulte de ces atermoiements perpétuels :

« J'ai envoyé votre lettre à votre compère et au mien, écrit Malherbe le 27 janvier 1614[7], sur le point que j'ai commencé celle-ci ; il me l'a renvoyée sans la vouloir regarder, et a dit à mon homme qu'il travailloit tant qu'il pouvoit pour vous, et qu'il vous envoyeroit le pourtrait quand il seroit fait. »

1. En 1612, Peiresc avait fait un voyage à Paris. Voy. sa vie par Requier, 1770, p. 138.
2. Page 341.
3. Malherbe avait été, en 1609, le parrain d'Anne, la fille de Daniel Dumonstier, et était ainsi devenu son compère ; de là le nom que Malherbe et aussi Peiresc donneront souvent au peintre dans leur correspondance.
4. Page 351.
5. *A argent payé bras cassés*, proverbe espagnol.
6. Lettre du 23 novembre 1613, p. 356.
7. Pages 380 et 381.

Cependant, Dumonstier se décide à se mettre en règle. Le 21 avril, Malherbe donne une indication précise sur l'état du dessin [1] :

« Je fus samedi chez notre compère, où je vis ce qu'il a fait pour vous, j'entends le pourtrait du feu roy. Il n'y a que la tête, pour ce que, à ce qu'il dit, vous n'en voulez pas davantage. Elle me semble fort bien faite et crois que vous en serez content. »



Daniel Dumonstier. — Malherbe.
Musée Condé, Chantilly.

Le crayon est terminé ; il s'agit de l'envoyer, nouveaux retards causés par l'artiste, comme le marque Malherbe dans sa lettre du 31 mai [2] :

« Je viens d'envoyer chez mon compère, qui a dit qu'il n'y avoit plus qu'à faire les boites, et qu'il les vouloit faire faire lui-même. Je vous promets que je le solliciterai de si près, que si Jacques le messager ne vous porte tout, au moins en aurez-vous une bonne partie. »

Enfin, le correspondant de Peiresc en arrive à ses fins et sa lettre du 10 juin 1614 [3] débute par ce cri de triomphe :

« Monsieur, à la fin, à la fin, j'ai arraché le pourtrait du roi des mains de notre compère ; M. de Valavez le vous envoye par ce porteur. Je crois que si vous n'êtes pas content de la diligence, vous le serez du reste, car il me semble fort bien fait. »

Par malheur, les lettres de Peiresc pour cette époque font complète-

1. Page 416.
2. Page 425.
2. Page 431.



DANIEL DUMONSTIER. — FRANÇOISE-MARGUERITE DE CHIVRÉ, DUCHESSE DE GRAMONT.
Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale.

ment défaut ; mais on en devine le sens d'après celles de son correspondant parisien.

Il est à peu près certain qu'il ne reste plus aujourd'hui d'autre souvenir d'une curieuse peinture ancienne découverte à cette époque et dont notre Dumonstier fut chargé d'envoyer une reproduction à Aix, que la description donnée par Malherbe, dans les termes suivants [1] :

« Vous recevrez bientôt un extrait qu'a fait Du Monstier, votre compère et le mien, d'une peinture qui s'est trouvée en une vitre de la maison de la Vieille-Monnoie, lorsque l'on l'est allé visiter pour la bailler aux prêtres de l'Oratoire. Vous pouvez penser que ce n'a pas été sans que beaucoup de gens en ayent dit leur avis : vous en direz le vôtre.

» Ce sont quatre ou cinq renards vêtus en prêtres qui mangent des images, et se lèvent sur les ergots, tendants à un monde qui est au-dessus, que quelques-uns d'entre eux tiennent déjà, et l'égratignent des pieds de devant ; il y a au-dessous quatre vers :

Soutiz renards et grands mangeurs d'images,
Pour haut monter, contrefont les bigots ;
Puis, quand ils sont montés sur les ergots,
Au monde ils font de merveilleux dommages.

» Toute cette peinture est grande comme cette demi-feuille de papier. Il s'en fera sans doute une taille-douce ; et quand cela ne seroit pas, vous en aurez une copie de la main du bon compère. »

Les amateurs ont toujours été friands de ces allusions satiriques. Quel dommage que nous n'ayons pas de détails sur celle-ci et que la date approximative de la peinture ne soit pas mentionnée !

Dans les lettres de Peiresc, publiées par les soins de M. Tamizey de Laroque, se rencontre aussi à diverses reprises le nom de Dumonstier ; mais il s'écoule une dizaine d'années entre les dernières mentions du peintre dans la correspondance de Malherbe et la date à laquelle son nom apparait sous la plume du savant provençal. La première fois qu'il est question de lui, c'est à propos d'une de ces singularités naturelles dont il parait avoir été si curieux. On a vu plus haut que Peiresc lui avait promis l'envoi d'une tortue étrange. En 1625, dans plusieurs épitres adressées par le savant à son frère de Valavez, il est fait mention de certaine huile de scorpion que Dumonstier aurait sollicitée avec instance. C'était une croyance alors répandue que l'huile où l'on avait fait mourir des scorpions pouvait

1. Lettre du 20 juillet 1613, p. 322.



Daniel Dumonstier. — Le Duc de Montbazon.

Cabinet des Estampes (Bibliothèque nationale).

guérir les piqûres de leurs congénères[1]. Évidemment, la simple curiosité avait fait réclamer l'envoi de cette drogue. La piqûre des scorpions n'est pas à craindre à Paris. Peiresc eut quelque peine à se procurer la fameuse huile; il annonce à son frère le succès de ses recherches, à la fin de sa lettre du 2 mai 1625, en ces termes[2] :

« ..... Sans oublier M. Du Monstier, pour qui je vous ai envoyé une bouteille de l'huille de scorpion de cet excellent ouvrier d'Avignon qui est mort, laquelle j'ay recouvré avec grand peine, mais avec le plus grand heur du monde. »

Une huitaine d'années plus tard, le nom de Dumonstier revient encore sous la plume de Peiresc dans une circonstance assez bizarre. Le savant magistrat avait besoin de matières lumineuses pour éclairer l'intérieur d'un vase antique, et il s'adressait à D. Guillemin, lui demandant, soit des vers luisants, soit « du bois pourry qui esclaire »; à ce sujet, il ajoutait : « M. Du Monstier en aura vraysemblablement quelque morceau propre à cet usaige... ».

Mais le passage de cette correspondance le plus important sur notre artiste se trouve à la fin de la lettre adressée par Peiresc à son frère, en date du 2 mai 1625[3], la même où il est question de l'envoi d'huile de scorpion. Il s'agit d'une table d'airain antique à inscription, que Peiresc semble convoiter avec la passion d'un antiquaire convaincu. Ce passage fournit un détail piquant sur le caractère quinteux de l'artiste, attribuable peut-être à l'état de sa santé. Avec l'égoïsme du collectionneur, Peiresc prévoit la mort de Dumonstier, et lui fait carrément demander de l'inscrire sur son testament.

Voici d'ailleurs le texte même de la lettre du féroce solliciteur :

« Je ne sçay si je vous avois jamais dict que M. du Monstier avoit arraché des mains de Monsieur, frère du Roy, ung fragment de table d'airain, grand comme une feuille de papier toute ouverte, escripte des deux costez, où il y a des restes des loix agraires du temps de la seconde guerre punique, dont je faisois bien du cas. Je vouldrois que, l'allant visiter, vous prinsiez occasion de l'emprunter et puis jetter quelque propos pour sentir s'il trouveroit mauvais que vous me l'eussiez envoyé, soit pour quelque temps seulement, ou pour toujours, ou pour luy en demander la succession aprez luy, puisque sa maladie le rend si chagrin et degousté des choses qu'il

1. Voyez notamment le *Dictionnaire de Trévoux*.
2. *Lettres de Peiresc*, des 26 avril, 2 mai et 4 juin 1625, t. VI, p. 156, 170 et 192.
3. Tome IV, p. 172.

avoit, comme l'on m'a dit qu'il est degousté. Voyez de mesnager cela selon vostre dexterité accoustumée. »

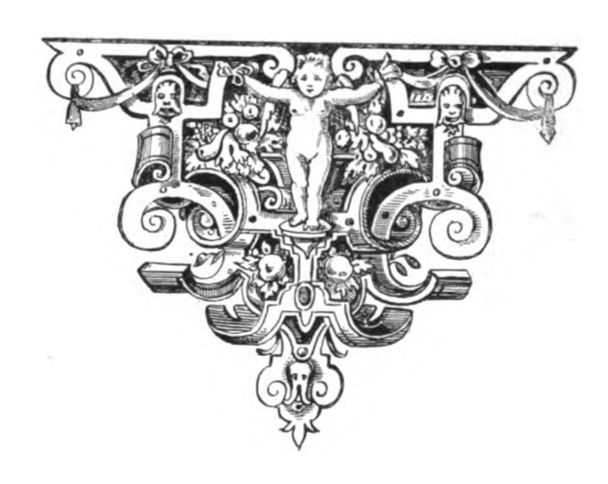
Cette pressante requête n'obtient pas une satisfaction immédiate; aussi, trois ou quatre mois plus tard[1], dans une nouvelle lettre à son frère, Peiresc revient à la charge et indique les voies détournées à mettre en œuvre :

« Je voudrois bien, dit-il, que vous n'oubliassiez pas la table de cuivre de M. Du Monstier; allez lui demander le mémoire de l'aage de mon filleul et sa clericature, et tentez de l'emprunter pour quelques mois si vous pouvez. »

Malherbe avait tenu sur les fonts de baptême une des filles du peintre. Il semblerait résulter du passage cité ci-dessus, que Peiresc était le parrain par procuration d'un autre enfant, ce qui expliquerait le terme de « notre compère », qui revient à diverses reprises dans les lettres de Malherbe à Peiresc. Le filleul de Peiresc était-il destiné à entrer dans les ordres? On le croirait volontiers d'après le passage qui vient d'être reproduit.

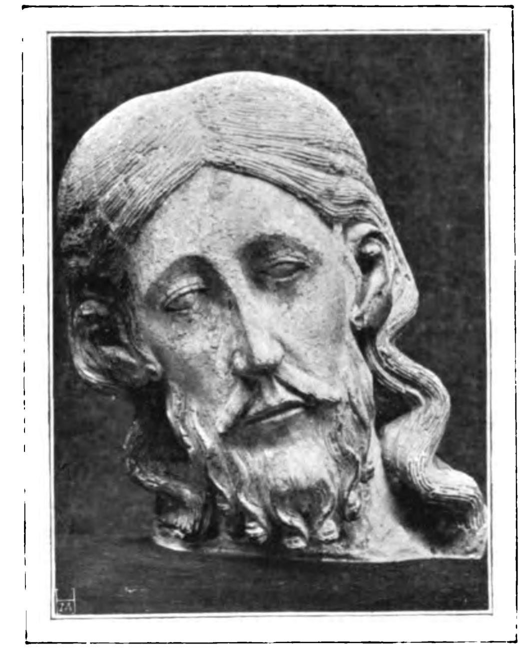
(A suivre.) JULES GUIFFREY

1. Lettre du 19 septembre 1625, p. 283.



L'HOMME ET SON IMAGE

A PROPOS D'UN LIVRE RÉCENT



Tête de Christ.
Musée de Cluny.

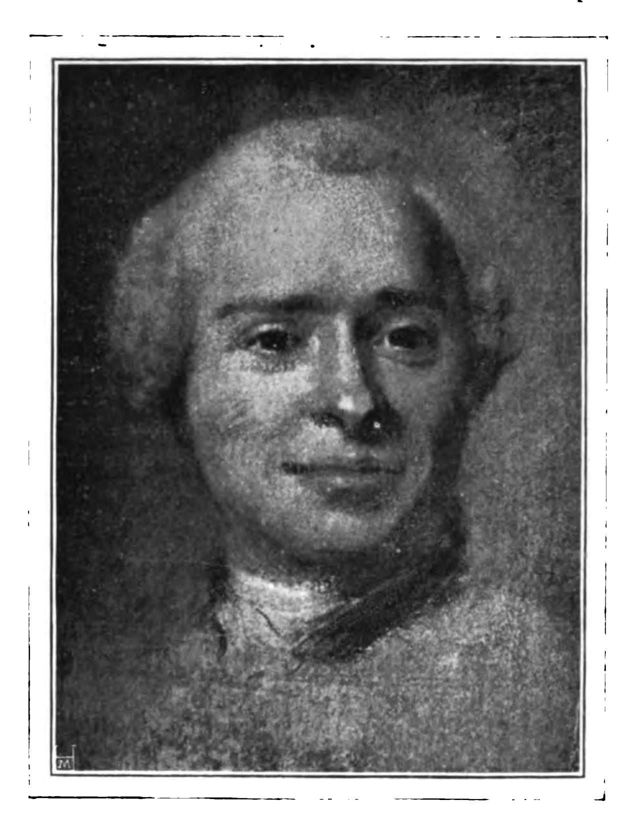
Vous vous souvenez de Taine interrogeant les Antiques : « Me voici dans la salle des bustes, écrit-il : il serait bien mieux d'en parler en phrases graves et avec des points d'exclamation ; mais le caractère vous saute aux yeux ; impossible de le noter autrement que par un mot cru. Après tout, ces Grecs et ces Romains étaient des hommes ; pourquoi ne pas les traiter comme des contemporains ? » Et, après avoir caractérisé d'un trait quelques-uns d'entre eux, il conclut que ces bustes sont plus parlants que les mauvais chroniqueurs qui nous restent.

Les chroniqueurs, en effet, il est bien difficile de ne pas les prendre à peu près tels qu'ils sont, fût-on passé maître dans l'art de solliciter les textes, tandis qu'on peut faire dire beaucoup de choses à un portrait, et beaucoup de choses éloquentes quand on s'adresse à un chef-d'œuvre de la peinture ou de la sculpture, et qu'on a, comme Taine, le génie de replacer les œuvres dans leur temps et leur milieu.

Maintenant, imaginez que l'on confronte les deux sources de renseignements et qu'en marge de la grande chronique de l'humanité, réduite à ses lignes essentielles, on inscrive, comme autant de « rubriques » éclatantes, les représentations figurées de ceux qui furent les prototypes de chaque époque et de chaque pays : à quelle unité

d'illustration, dans la plus haute acception de ce mot, ne serait-il pas possible d'atteindre !

D'abord, l'enfance de l'art : ceux qu'on appelle les « vrais primitifs » taillent dans le bloc de pierre d'informes ébauches. L'Égypte, toute raide encore, marque pourtant une étape vers l'éveil. Mais c'est la Grèce qui donne à la figure humaine la vie supérieure des œuvres d'art : ses statues sont des portraits d'athlètes, des portraits aux visages immobiles sur des corps en mouvement. Rome, au contraire, saura caractériser ses bustes et poussera même jusqu'à la grimace le scrupule de leur vérité.



La Tour. — D'Alembert.
Pastel. — Musée de Saint-Quentin.

Par les miniatures, les ivoires et les mosaïques de l'époque byzantine, le portrait s'achemine vers le moyen âge : « art simple et matériel, art de concision et de rêverie, la sculpture convenait à l'idéal de ces temps, » mais aucune de ces statues des « gothiques », pas même celles des gisants couchés sur les pierres tombales, ne sont à proprement parler des portraits. Par contre, dans la précision des miniaturistes et dans la richesse de couleur des verriers sont en germe les qualités qui feront des peintres primitifs de si admirables portraitistes : on les voit éclore en France, en Flandre, en Allemagne, en Italie, avec un idéal et des procédés d'abord communs, et des divergences qui iront s'accusant de plus en plus, suivant les pays et les races.

Alors, c'est en Italie, mieux que partout ailleurs, que l'on peut suivre l'évolution de la peinture de portraits : peu à peu, l'époque active cède la place à l'époque imaginative, l'âge de beauté remplace l'âge de violence, et, du *condottiere* à l'humaniste, du *quattrocento* à la fin de la Renaissance, la peinture italienne montre la transition entre l'homme de guerre et l'homme de cour.

Elle est accomplie quand paraît, au xviie siècle, le Flamand dont l'œuvre renferme comme une synthèse de son temps, le Hollandais qui nous ouvre un monde nouveau, et celui qui conquit d'un seul coup à la peinture espagnole sa belle part de gloire.



Lucas Cranach. — Portrait d'homme.

Musée de Bruxelles.

Chez nous, après les figures majestueuses du grand siècle, le « dix-huitième », superficiel et léger, met son sourire sur tous les portraits d'hommes et, en même temps qu'il pousse à l'extrême la virtuosité du pastel, taille le marbre avec une verve et une vérité toute nouvelles.

Enfin, l'Angleterre regagne d'un bond tout le terrain perdu, au moment où « l'homme parvient à l'épanouissement de sa personnalité, discerne les nécessités de



Le Bambaja. — Gaston de Foix.
Musée archéologique de Milan.

son rôle et conquiert le droit de le jouer en liberté ». Désormais, les portraitistes du XIXe siècle s'efforceront vers la simplicité du costume et du décor, la sobriété de la couleur, la suppression des accessoires inutiles, la familiarité, l'intimité, et M. Moreau-Vauthier, pour caractériser fortement cette époque, a intitulé son dernier chapitre : *l'Homme d'affaires*.

Car, -- il est temps de le dire maintenant — ce panorama de l'histoire, illustré par l'image de l'homme, que nous venons de résumer à grands traits, M. Moreau-Vauthier l'a dressé avec beaucoup de savoir et de goût. Il faut ajouter aussi que ce bel ouvrage achève une trilogie assez originale, commencée par M. Moreau-Vauthier lui-

même avec *les Portraits de l'enfant*, continuée par M. Armand Dayot avec *l'Image de la femme*, complétée aujourd'hui par *l'Homme et son image*[1]. On a dit du premier que c'était un « livre d'art pur et un livre de beauté », et du second qu'il reflétait « l'esprit des époques, les caractères des races, l'esthétique des écoles et l'idéal des artistes » : il semble que l'on puisse justement appliquer ces deux jugements au troisième, car « si l'œuvre sculptée ou peinte d'une civilisation étrangère et lointaine peut avoir perdu pour nous sa signification, nous éprouvons en revanche un attrait singulier à considérer la physionomie d'inconnus, vivant dans les âges reculés et à travers les temps qui nous séparent, notre sympathie s'éveille à reconnaître chez ces hommes des frères, à discerner sur leur visage des souffrances et des sourires semblables aux nôtres ».

E. D.

1. *L'Homme et son image*, par MOREAU-VAUTHIER. Paris, Hachette, 1905, in-fol., fig. et pl.



VARIN. — GASSENDI.
Médaille.

BIBLIOGRAPHIE

Les Maîtres de l'art. Géricault, par Léon Rosenthal. — Paris, librairie de l'Art ancien et moderne, 1905, in-8°, pl.

Depuis qu'elle s'est inaugurée par un solide ouvrage sur *David*, il n'est pas de grandes époques de l'art moderne que n'ait abordées la collection des *Maîtres de l'Art*. — ce type, déjà consacré et maintenant classique, de la collection de monographies didactiques, à la fois élégantes et substantielles : *Dürer*, *Holbein*, *Michel-Ange*, *Rubens*, *Reynolds*, autant de points culminants isolément étudiés, avec la préoccupation de choisir des spécimens dans les milieux les plus contrastants, autant d'étapes indiquées à grandes lignes et que viendront peu à peu relier entre elles les autres monographies en préparation.

Aussi bien, voici qu'un jalon nouveau est posé aujourd'hui par M. Rosenthal avec *Géricault*. « Né sous le règne de David et mort à l'heure où s'affirmait Delacroix », ce précurseur, célèbre à vingt ans et mort à trente-deux, après avoir connu le triomphal succès du *Radeau de la Méduse*, devait tenter le savant auteur de *la Peinture romantique*. N'est-ce pas une étrange destinée, en effet, que celle de ce jeune homme riche et si admirablement doué pour l'art? Ni classique ni romantique, il ne ressemble à personne, « ni à ceux qui l'ont précédé, pour lesquels il est un révolutionnaire, ni à ceux qui l'ont immédiatement suivi et qui l'ont admiré sans le bien comprendre ». Cinquante ans après la mort de ce Normand, épris, lui aussi, de « grandiloquence épique », et tourné, non vers l'antiquité, mais vers les sujets contemporains, on trouva qu'il avait pressenti toute une évolution esthétique, et, après avoir été aussi admirée que mal comprise par les romantiques, son œuvre reçut, au temps du réalisme, sa véritable signification. Aussi M. Léon Rosenthal a-t-il démontré dans son livre ce qu'il démontrait naguère dans la *Revue* : que, « depuis le jour où cette œuvre a été véritablement comprise, elle n'a cessé de garder son intérêt actuel », et que ce maître « qui n'eut pas de disciple immédiat, exerce encore son influence sur l'esprit de nos contemporains ».

Kate Greenaway, by M. H. Spielmann and G. S. Layard. — London, A. and C. Black, 1905, in-8°, fig. et pl.

M. Arsène Alexandre, s'émerveillant un jour que Kate Greenaway pût être à la fois si universellement aimée et si peu connue, comparait l'artiste anglaise à un ange qui serait descendu du ciel chaque année, pour apporter aux enfants un nouveau livre d'images, et aurait ensuite repris son vol sans laisser d'autre trace de son passage. C'était joliment caractériser à la fois l'esprit léger et simple, le caractère modeste et

droit, le cœur très sûr et très bon, toutes ces qualités exceptionnelles qu'on lit si clairement dans l'œuvre charmante d'un des peintres d'enfants les plus complets qui aient jamais été.

Et maintenant que « l'ange » s'est, depuis tantôt quatre ans, pour jamais envolé, deux de ceux qui l'ont approché nous révèlent le secret de son passage sur la terre, dans un beau livre, illustré de plusieurs centaines de reproductions pour la plupart inédites. Le texte n'est pas moins original et nouveau : il ne s'agit pas seulement de la façon dont les auteurs nous ont raconté, année par année, la vie de « K. G. », comme disaient ses intimes, peintre et miniaturiste, mais surtout illustrateur de contes, de poésies, de journaux, d'almanachs et d'albums pour les enfants, critique d'art à ses heures et poète aussi ; on trouve également, publiée pour la première fois dans cet ouvrage, de très curieux extraits de la correspondance suivie qui s'établit entre Kate Greenaway et Ruskin, peu après le premier grand succès de l'artiste avec *Under the window* (1878), correspondance affectueuse, toute pleine d'idées et de conseils, d'éloges et parfois de blâmes, où le grand critique se livre tout entier.

Jusqu'ici nous connaissions l'œuvre et nous ignorions la vie de Kate Greenaway : MM. M. H. Spielmann et G. S. Layard ont rendu à leur amie ce pieux hommage d'apprendre aux admirateurs de « K. G. » qu'elle était bien vraiment l'artiste de son œuvre.

E. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *Les Maîtres de l'art. Géricault*, par Léon Rosenthal. — Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, in-8°, pl., 3 fr. 50.

— *Les Villes d'art célèbres. Nuremberg*, par Rée. *Milan*, par P. Gauthiez. *Florence*, par E. Gebhart. — Paris, Laurens, 3 vol. gr. in-8°, fig., 4 fr. 50.

— *Les Caractères de la Danse*, histoire d'un divertissement pendant la première moitié du xviiie siècle, par Pierre Aubry et Emile Dacier. — Paris, H. Champion, in-8°, pl. et musique, 5 fr.

— *Les Farnèse peints par Titien*, par Gustave Clausse. — Paris, « Gazette des Beaux-Arts », in-8°, pl., 15 fr.

— *Jacques Jordaens et son œuvre*, par P. Buschmann. — Bruxelles, G. Van Oest, in-4°, pl., 7 fr. 50.

— *La Renaissance septentrionale et les premiers maîtres des Flandres. Ses origines, le XIVe siècle, les Van Eyck*, par Fierens-Gevaert. — Bruxelles, G. Van Oest, gr. in-8°, fig. et pl., 10 fr.

— *Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts. La Peinture française au XIXe siècle*, par Henry Marcel. — Paris, A. Picard et Kaan, in-8°, fig., 3 fr. 50.

— *Diego Velazquez*, 50 planches d'après les œuvres les plus célèbres. Texte par Paul Lafond. — Paris, Manzi, Joyant et Cie, in-fol., 100 fr.

— *Histoire contemporaine par l'image*, 1789-1872, par Armand Dayot. — Paris, E. Flammarion, in-4°, 15 fr.

— *Monuments de la sculpture égyptienne*, publiés et accompagnés de textes, par le baron T.W. de Bissing. — Munich, Brückmann, in-f°, 12 livraisons, fig. et pl., 300 fr.

TABLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES ARTICLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES NOMS D'AUTEURS

GRAVURES HORS TEXTE

N° 100

(Juillet 1905.)

N° 101

(Août 1905.)

N° 102

(Septembre 1905.)

N° 103

(Octobre 1905.)

N° 104

(Novembre 1905.)

N° 105

(Décembre 1905.)

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

N° 100

(Juillet 1905.)

N° 101

(Août 1905.)

N° 102

(Septembre 1905.)

N° 103

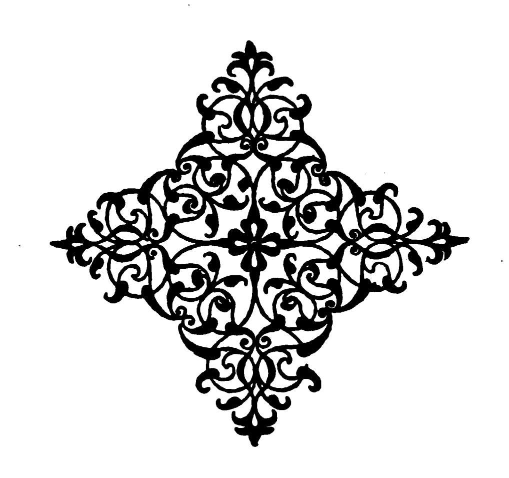
(Octobre 1905.)

N° 104

(Novembre 1905.)

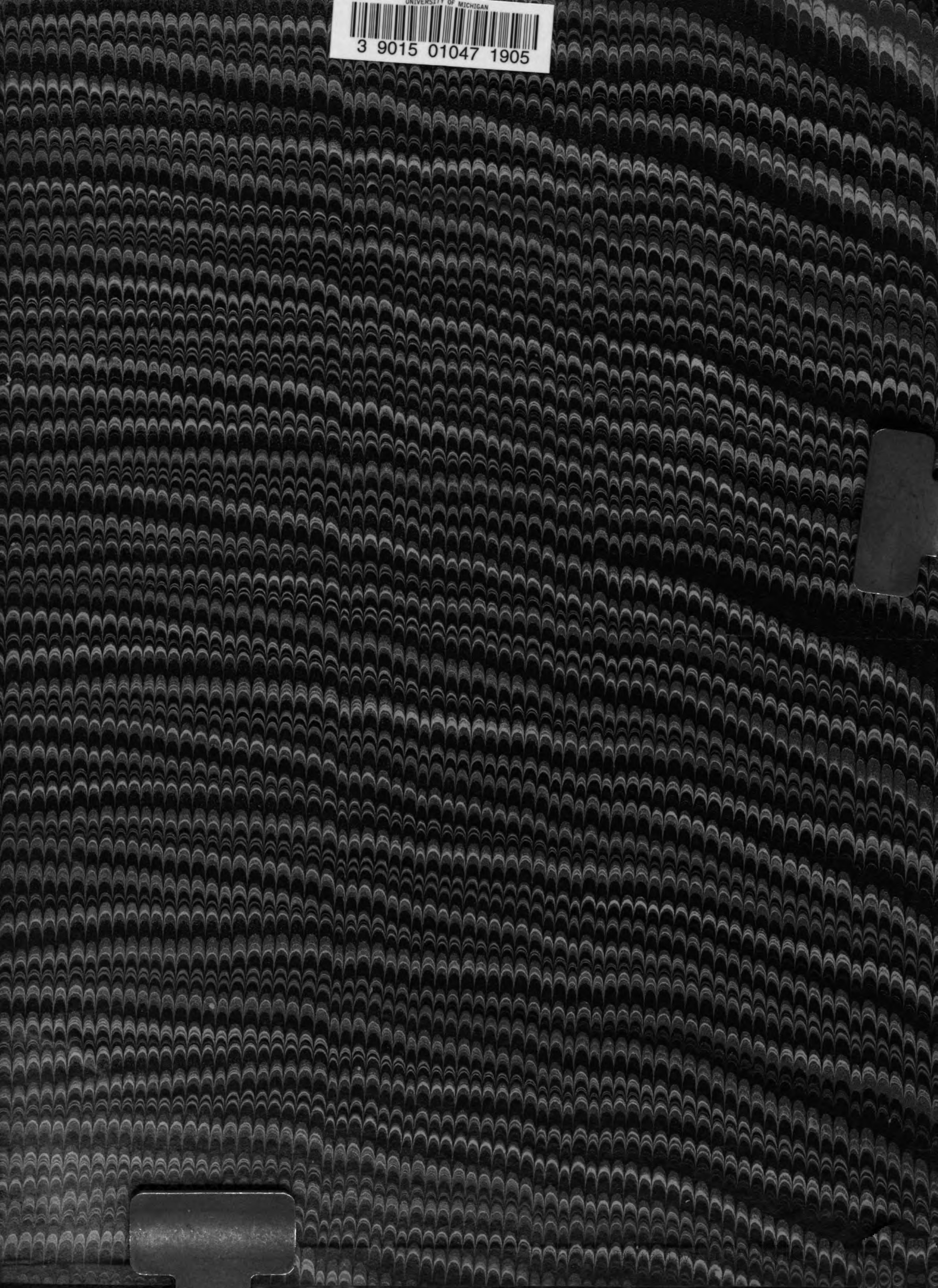
N° 105

(Décembre 1905.)



Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01047 1905

